

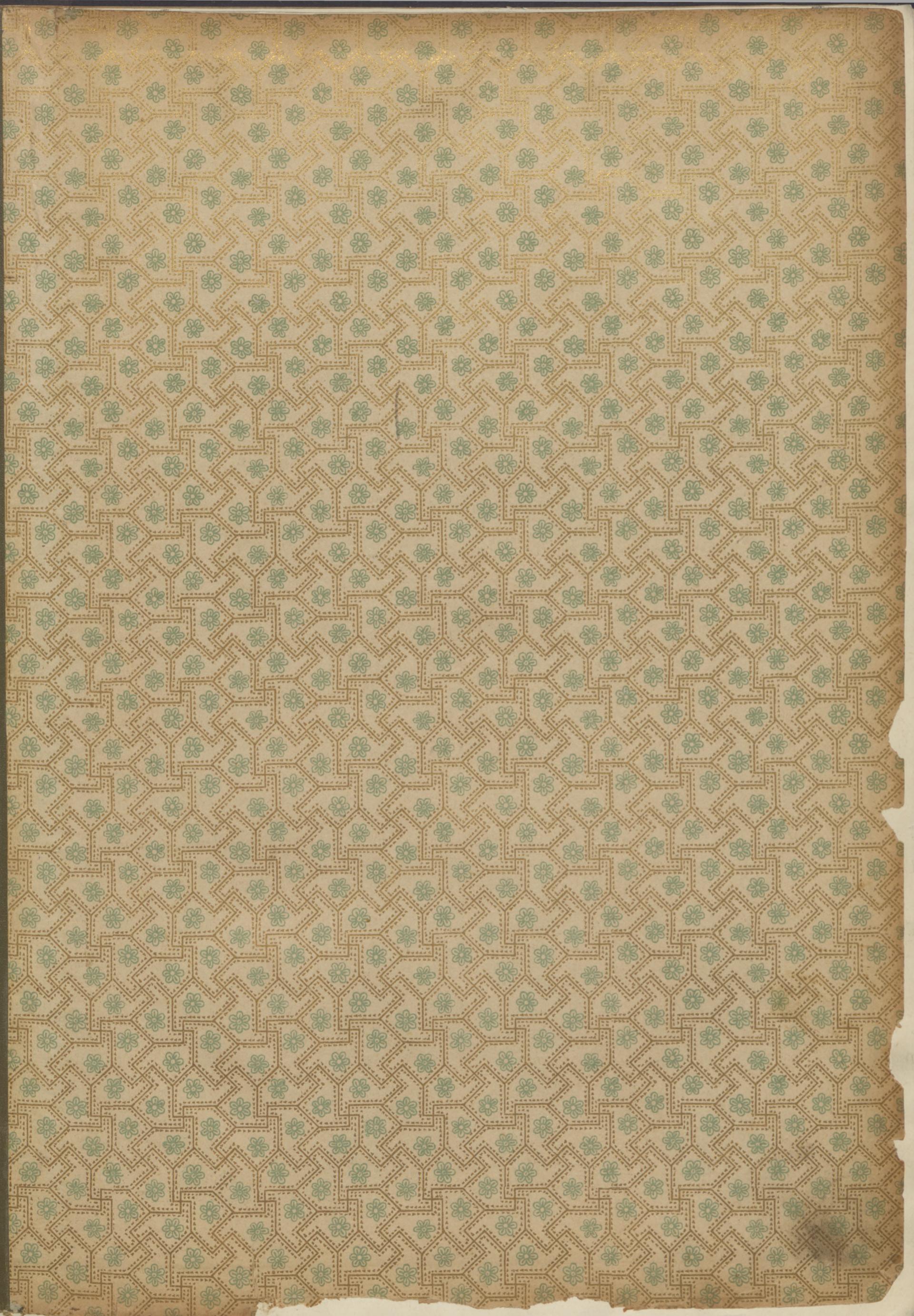
Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

99413 IV

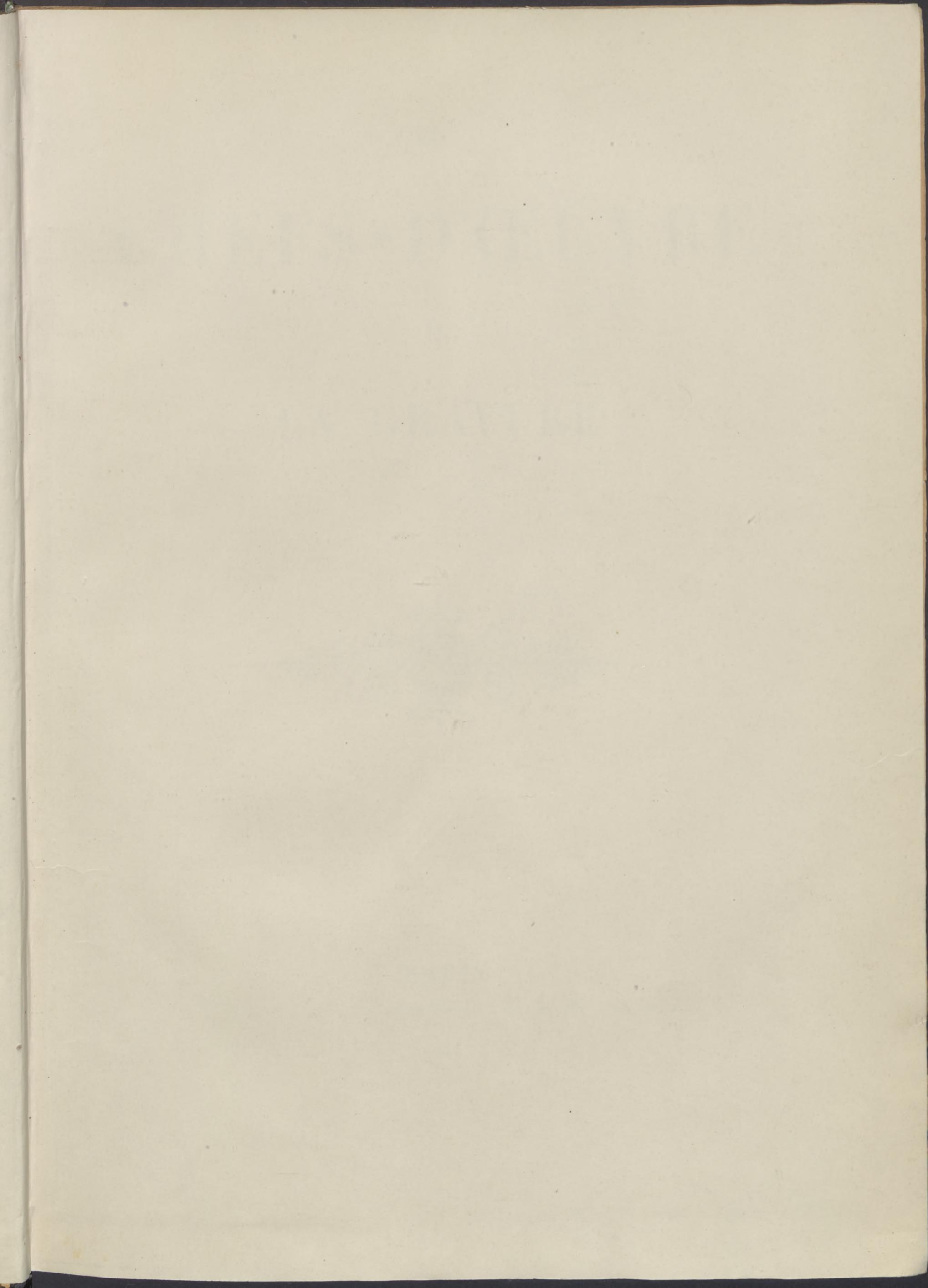
LIBER AMICIS D'AMBERG  
DE  
JUA GRAMMATA  
D. W

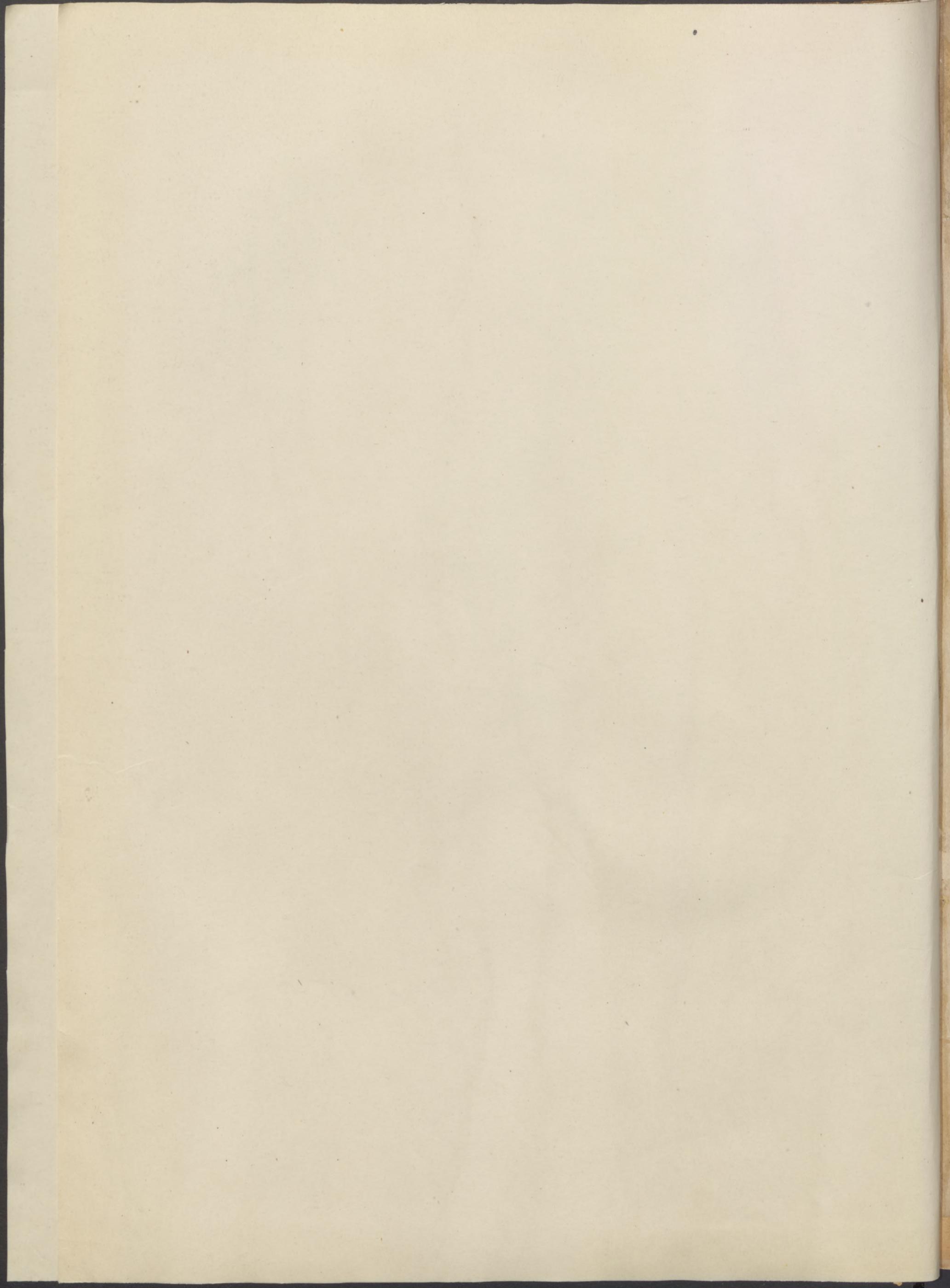












537163

LES  
**CHEFS-D'ŒUVRE**  
DE  
**LA GRAVURE**



**PARIS**  
IMPRIMERIE VALLÉE, 15, RUE BREDA  
—  
1864

99413



## PRÉFACE

---



A faveur avec laquelle nos Abonnés ont accueilli notre première série des CHEFS-D'ŒUVRE DE LA GRAVURE, nous a engagé à en mettre une seconde à leur disposition. Mais, pour laisser à chacun sa liberté entière, nous commençons par déclarer que notre précédent recueil n'est pas une première partie de celui que nous publions aujourd'hui, que tous deux sont essentiellement distincts, et que l'acquisition de l'un n'oblige en rien à l'acquisition de l'autre.

Chacun de nos Albums est composé de façon à présenter un ensemble aussi complet que possible ; ils offrent entre eux l'attrait de la comparaison entre les maîtres des diverses écoles ou même entre les œuvres des mêmes maîtres ; mais ils n'en sont pas moins deux ouvrages absolument différents.

Cela bien entendu pour mettre nos souscripteurs tout-à-fait à leur aise, nous allons aborder notre sujet.

Les vingt-quatre gravures composant notre nouveau volume sont toutes dues au burin d'artistes anglais. La raison de cette préférence a été causée par la supériorité avec laquelle les tableaux de genre sont, la plupart du temps, reproduits en Angleterre. Comme nous l'avons déjà expliqué, les Anglais n'ont jamais eu les traditions de la grande gravure au burin, traditions qui font la gloire de l'École française, mais on ne peut nier qu'ils excellent dans les œuvres rapides, et, sous ce rapport, leur école sert de type à tous les autres pays.

Nous n'avions pas les mêmes motifs pour nous guider dans le choix des tableaux à reproduire, et nous nous sommes efforcé de mettre en regard les œuvres de maîtres de différents pays.

Généralement les Anglais font bon marché des peintres français auxquels ils ne reconnaissent que la grâce et l'esprit dans la composition ; ils ne contestent pas absolument le mérite des écoles flamande et hollandaise, quoiqu'ils prétendent les avoir surpassées, mais

nous devons rendre cette justice à leurs graveurs, qu'ils mettent tout leur art et toute leur conscience à reproduire supérieurement les tableaux qu'ils entreprennent, n'importe de quelle école ils proviennent.

Les limites d'une simple préface ne permettent pas d'essayer un cours d'esthétique, et d'abord nos gravures parleront aux yeux de nos lecteurs bien mieux que notre prose, mais nous avouons que nous avons à cœur de les mettre à même de comparer quelques pages de Raphaël, de Poussin, de Claude Lorrain, de madame Weigmann, de Carl John et de Tscheggeny avec Turner, Landseer, Pyne, Callow, Pickersgill et autres illustres représentants de l'école anglaise.

Loin de nous la pensée de vouloir établir une comparaison entre des maîtres d'un génie si divers; nous sommes de ceux qui désirent laisser à l'art sa plus complète individualité et qui ne croient pas que les défauts d'un peintre rehaussent les qualités d'un autre peintre. A chacun suivant ses mérites, et nous croyons offrir un excellent moyen de comparaison en rassemblant, les uns à côté des autres, des tableaux de provenances diverses gravés par des artistes éminents de la même école.

Qu'on nous pardonne cette digression un peu longue, mais que nous avons crue nécessaire pour bien faire comprendre l'intention qui a présidé au choix des gravures de cet Album. On reconnaîtra que nous ne sommes pas d'une école exclusive et que nous cherchons le beau partout où il se trouve.

Parmi nos gravures il y en a trois qui sont des reproductions de groupes et non de tableaux. Il nous a semblé qu'on ne pouvait bien juger de la valeur d'une école, quand on ne la connaissait pas sous tous ses aspects. La sculpture marche ordinairement de pair avec la peinture, et il est rare que dans les époques fécondes il n'y ait pas de bons sculpteurs à côté des bons peintres. Nos trois groupes, du reste, peuvent être regardés comme trois chefs-d'œuvre, chacun dans leur genre.

Nous ne voulons pas insister sur le mérite de nos gravures; la correction de leur dessin, la pureté de la taille, la finesse du détail n'ont point fait négliger l'interprétation scrupuleuse de l'œuvre originale. Si la magie de la couleur leur manque, leur charme n'en est pas moins réel.

Comme dans notre première publication, nous avons accompagné chaque gravure d'une notice historique sur le peintre, ses œuvres et, en particulier, sur le tableau dont il est question; nous nous sommes attaché à juger sans passion, mais aussi sans engouement, et toutes les personnes à qui les études artistiques sont familières rendront justice à notre impartialité.

Si ce nouvel Album est accueilli par nos souscripteurs avec la même faveur que le précédent, nous nous regarderons comme largement récompensé de nos soins et de nos efforts.



OUS ne saurions mieux commencer ce nouvel Album, destiné à faire connaître principalement les chefs d'œuvre de l'art anglais, que par un spécimen de la sculpture monumentale.

Nos lecteurs y gagneront d'avoir à admirer un superbe groupe, et notre Album un magnifique frontispice.

M. J. EDWARDS est un des sculpteurs anglais qui comprend le mieux le bas-relief. A une conception vigoureuse ou gracieuse, selon le sujet, mais toujours marquée au coin de l'originalité, il joint une remarquable connaissance des formes et une grande habileté de main. Toutes celles de ses œuvres qu'il nous a été donné de voir jusqu'aujourd'hui nous ont de plus en plus confirmé dans l'opinion que nous venons d'émettre.

Ce que nous aimons surtout en lui, c'est sa manière de comprendre le bas-relief. La grande majorité des sculpteurs a traité ce genre avec un esprit matérialiste absolu; presque toujours le sentiment religieux est absent de ces compositions, même de celles qui sont destinées à orner les tombeaux; elles rappellent ordinairement des épisodes de la vie du mort, rarement elles font une allusion à la vie d'outre-tombe.

Dans l'œuvre qui nous occupe ici l'artiste s'est tout à fait séparé de cette tradition étroite de ses devanciers. Son imagination a quitté la terre et, planant au-dessus des sentiments vulgaires et grossiers, il s'est élevé jusqu'à l'idéal; ses regards se sont portés vers le ciel, et là, dans un lumineux rayon, il a

vu la loi de l'humanité écrite par la divinité; il y a lu les devoirs de l'homme sur cette terre et ce qu'il doit espérer dans l'immortalité.

A la gauche du groupe, l'archange indique du doigt les paroles de l'éternelle sagesse; son visage, sur lequel se reflète la mansuétude du divin Maître, est un vivant commentaire de la loi d'amour qu'il montre aux hommes de bonne volonté : *Que la paix du Seigneur soit avec vous.*

Le groupe est présenté comme vu dans les cieux, pendant le calme de la nuit. Au-dessus on aperçoit des rayons indiquant une lumière surnaturelle qui émane de l'Esprit saint placé au centre du triangle, symbole du Dieu créateur et conservateur de toutes choses. En tête de la tablette sur laquelle sont tracées les paroles sacrées, on voit le monogramme de l'alpha et de l'oméga, le commencement et la fin. Autour de ce monogramme resplendissent trois rayons représentant la vie sous sa triple face spirituelle, intellectuelle et sociale. Les anges qu'on aperçoit dans le fond rendent hommage à la sagesse de l'auteur des mondes, et le croissant de la lune, placé au-dessous du livre sacré, indique que les astres ne se meuvent que par la volonté de celui qui y a tracé sa loi.

Nous ne pouvons ici que traduire faiblement l'expression que l'artiste a répandue dans toute son œuvre empreinte d'une foi profonde servie par un remarquable talent. Ce groupe a été exposé en 1857, à l'Académie royale de Londres et a été déjà deux fois exécuté en marbre.





vu la loi de l'humanité écrite par la divinité; il y a la les devoirs de l'homme sur cette terre et ce qu'il doit espérer dans l'au-delà.

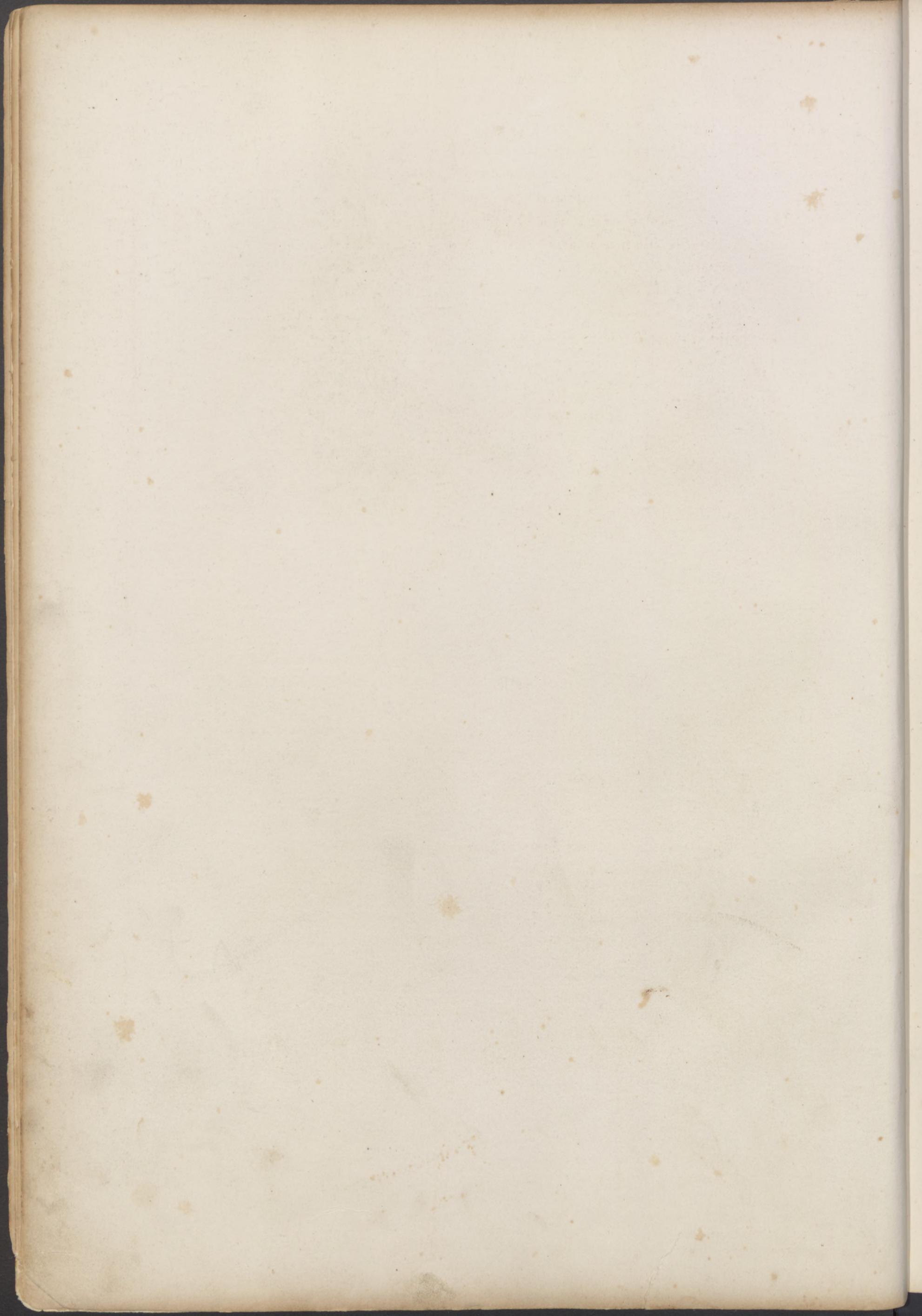
A la gauche du groupe, l'archange indique du doigt les paroles de l'éternelle sagesse; son visage, sur lequel se reflète le manuscrite du divin Maître, est un vivant commentaire de la loi d'amour qu'il inspire aux hommes de bonne volonté. Que le ciel de Jérusalem soit avec vous.

Le groupe est sculpté en marbre et dans les creux, pendant le calme de la nuit. Au-dessus on aperçoit des anges émergeant une lumière surnaturelle qui émane de l'Esprit saint placé au centre du triangle, symbole de la divine création et conservateur de toutes choses. En tête de la tablette sur laquelle sont gravées les paroles sacrées, se voit le monogramme de l'alpha et de l'oméga, le commencement et la fin de tout, et les deux anges regardant vers trois rayons représentant la vie sous sa triple face spirituelle, intellectuelle et morale. Les anges qu'on aperçoit dans le fond rendent hommage à la sagesse de l'archange par leurs regards et la lune, placée au-dessous du livre sacré, indique que les hommes ne se relèvent qu'avec la volonté de celui qui y a tracé sa loi.

Malgré son âge, ce groupe faiblement l'expression que l'artiste a répandue dans toute son œuvre, est d'une grande valeur par un remarquable talent. Ce groupe a été exposé en 1877 à l'Exposition internationale de Londres et a été déjà deux fois exposé en France.









*Le Repos sur la Colline* est un tableau complètement étranger à la manière ordinaire de Pickersgill, le peintre habituel des sujets de la Renaissance, qui a puisé ses inspirations dans l'histoire de la vieille Venise et dans les œuvres de Dante, du Tasse et de Shakespeare. C'est peut-être la seule fois que le peintre a délaissé le genre historique et solennel, pour donner ce charmant tableau représentant une jeune paysanne jouant avec son enfant.

Ce sujet, qui a été traité par les peintres de tous les pays, a passionné surtout les artistes anglais qui, à l'instar des Hollandais, chez lesquels il est incontestable qu'ils ont puisé leurs meilleurs motifs, excellent surtout dans la peinture de genre et d'intérieur. Il est peu de peintres en Angleterre, à commencer par le célèbre Reynolds, qui n'aient reproduit cette idée sous plusieurs formes, et presque tous ont obtenu des succès. Mais autant ils ont réussi dans le genre familier, autant ils sont restés médiocres quand ils ont voulu relever leur sujet : ainsi, dans toute la peinture anglaise, il serait pour ainsi dire impossible de trouver une *Vierge à l'Enfant* qui eût une valeur véritable.

L'Anglais, homme d'intérieur, aime à contempler tout ce qui lui rappelle ses habitudes. Il fait de sa maison ou de son château son temple et son royaume, et il aime à décorer ses murs des tableaux qui parlent à son cœur et qui semblent agrandir son domaine.

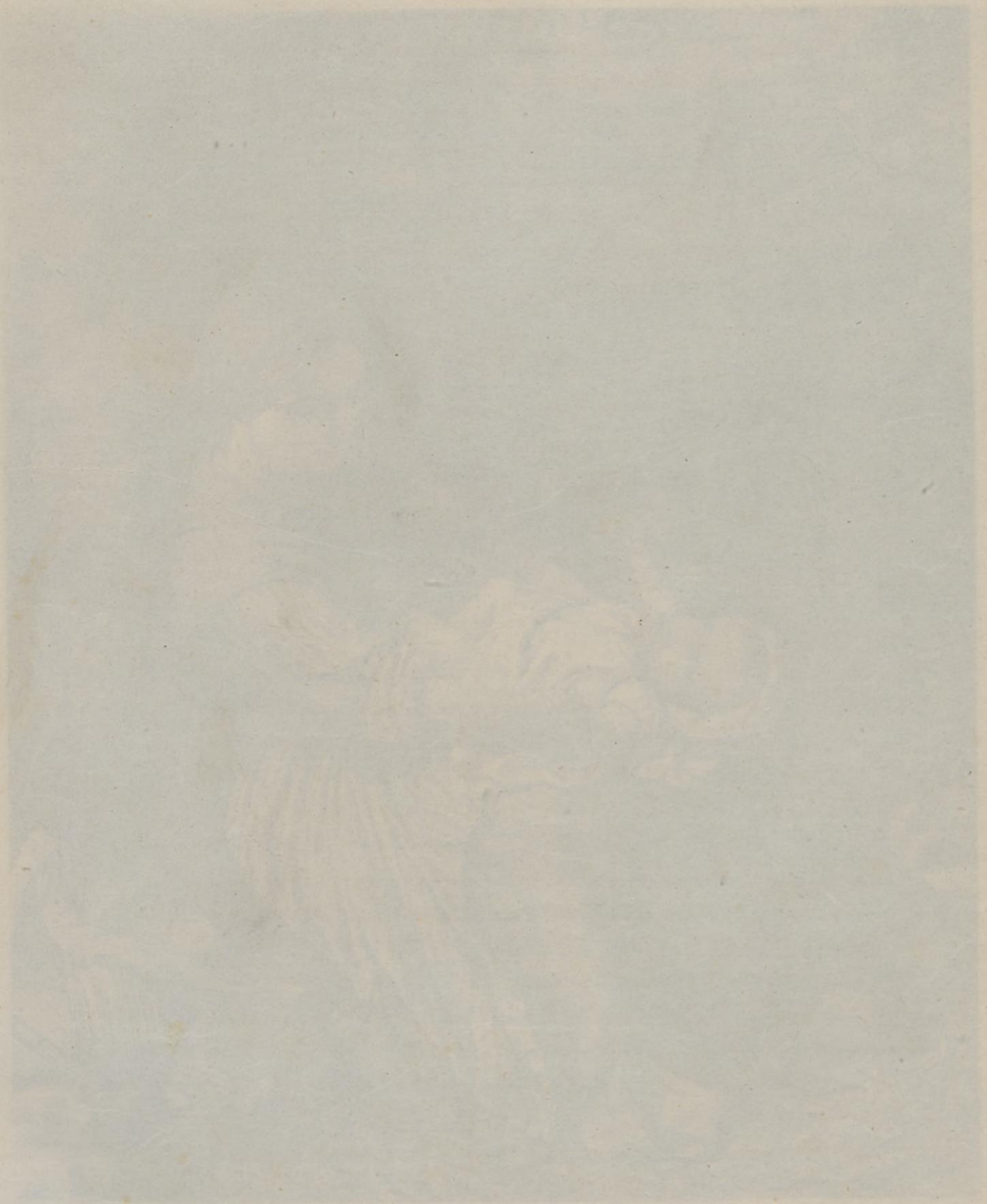
Si les enfants sont pour ainsi dire les dieux domestiques des parents, la mère est la déité de

l'enfant; la première chose qu'il distingue, c'est son sourire; le premier bien-être qu'il éprouve, il le doit à ses soins. Quand il s'éveille dans son berceau il la trouve veillant sur lui; s'il a froid, elle le réchauffe; si quelque chose l'effraie, elle le rassure. Dans la joie, dans la douleur, elle est toujours là pour le soutenir, elle est toujours le premier objet de sa pensée.

Le tableau de M. Pickersgill, sans être trop sentimental, est une copie fidèle de la nature élégamment exprimée et exempte de toute vulgarité. La jeune mère, dont on aperçoit la demeure dans le lointain, revient de la ville, où elle a fait ses emplettes. Il fait chaud, et, avant de franchir la barrière et de traverser le terrain en pente qui la sépare encore de sa maison, elle s'est assise sur l'herbe, et, après avoir ôté son chapeau pour se rafraîchir, égaye son enfant sur ses genoux.

Ce sujet, tout simple qu'il paraît, acquiert une grande valeur par la manière savante avec laquelle il est traité. Le clair obscur est savamment répandu, les tons sont doux et agréables, et le principal effet est plutôt produit par la richesse des teintes que par de fortes oppositions.



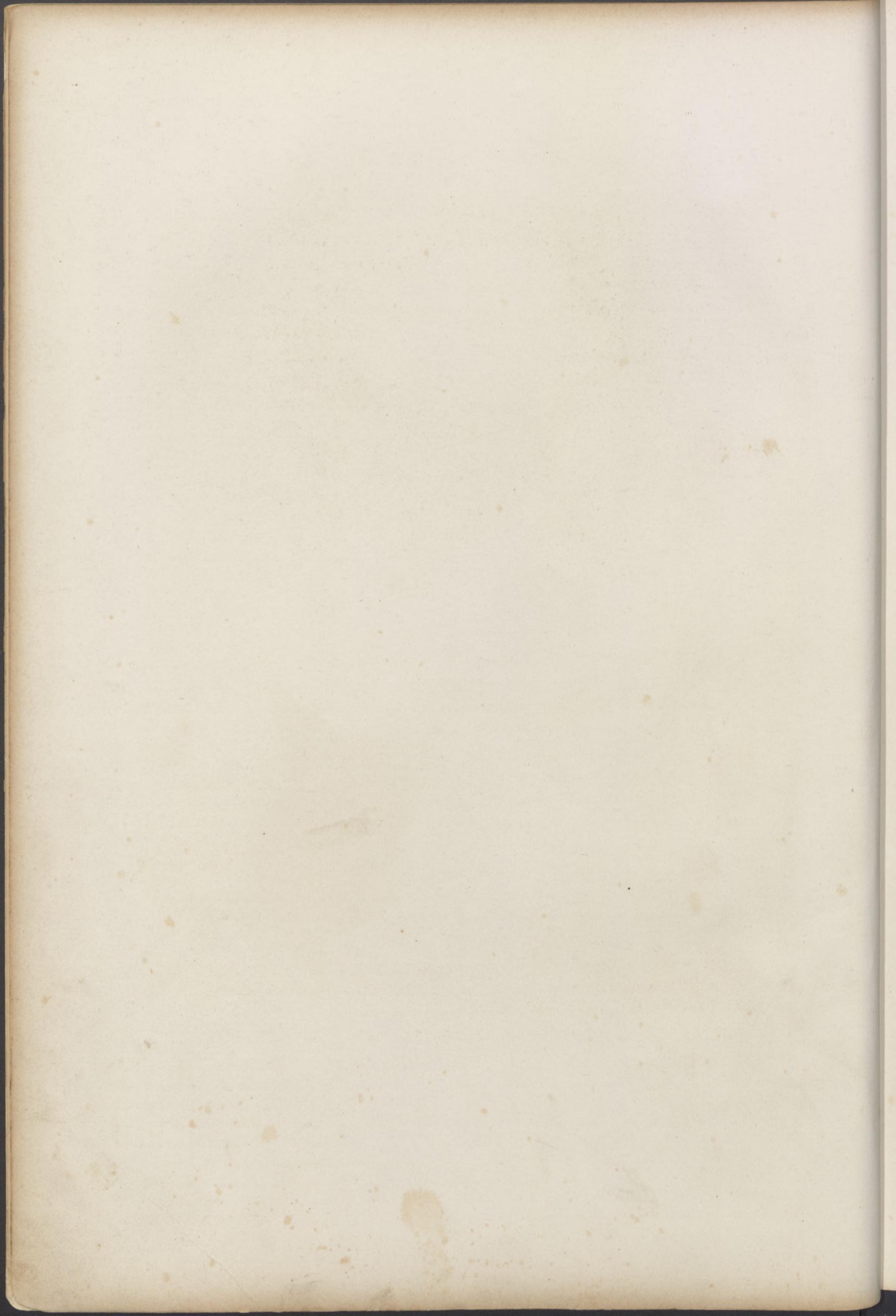


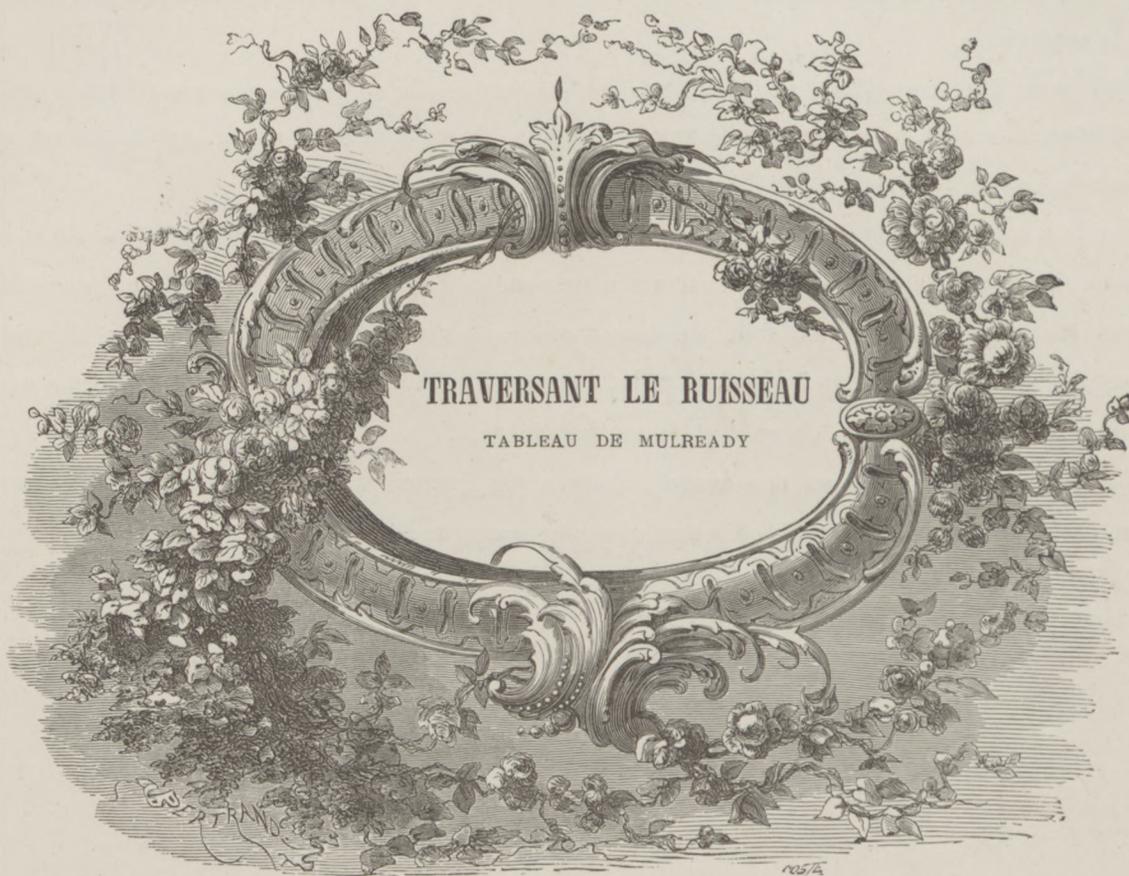




F. R. PICKERSGILL, R. A. PINXT

W. RIDGWAY, SCULPT





PERSONNE ne le conteste, Mulready fut un peintre d'un grand mérite; mais il eut, à côté de cela, l'habileté de faire valoir son talent, ce qui ne nuisit jamais à personne. Empressons-nous d'ajouter que les moyens qu'il employa furent toujours très-honorables, et de ceux qu'un artiste peut avouer.

Mulready ne se prodigua pas; il peignait lentement, à la vérité, et ne lâchait pas un tableau sans l'avoir achevé et parachevé, mais jamais il n'exposait deux tableaux ensemble, quand bien même ils eussent été aussi parfaits qu'il pût le désirer. Aussi ses œuvres se vendirent-elles toujours à un très-haut prix, même de son vivant.

*Traversant le ruisseau*, reproduit par le vigoureux burin de M. Stoks, a figuré à l'exposition royale de Londres en 1842. Comme toutes les œuvres de Mulready, c'est un tableau de cabinet; il résume à un degré remarquable toutes les qualités qui ont fait la réputation de ce peintre. Le fini est poussé jusqu'à ses dernières limites, et, en le regardant, on comprend facilement que cette toile, malgré ses proportions restreintes, ait coûté plus de temps que de plus importantes à un artiste qui n'a jamais compté le temps pour quelque chose dans la production de ses œuvres. Les années, qui adoucissent et harmonisent les teintes, ont produit leur effet ordinaire sur cette toile: elle est, aujourd'hui, certainement plus belle qu'elle ne l'était en sortant de l'atelier.

Le sujet est très-simple: deux jeunes gens transportent une jeune beauté de village au-dessus d'un ruisseau. (Dans les campagnes, en Angleterre, on rencontre souvent des ruisseaux qui traversent les

routes.) Ils la portent avec plaisir et respect, et rien, dans leur physionomie, n'indique qu'ils méditent quelque espièglerie.

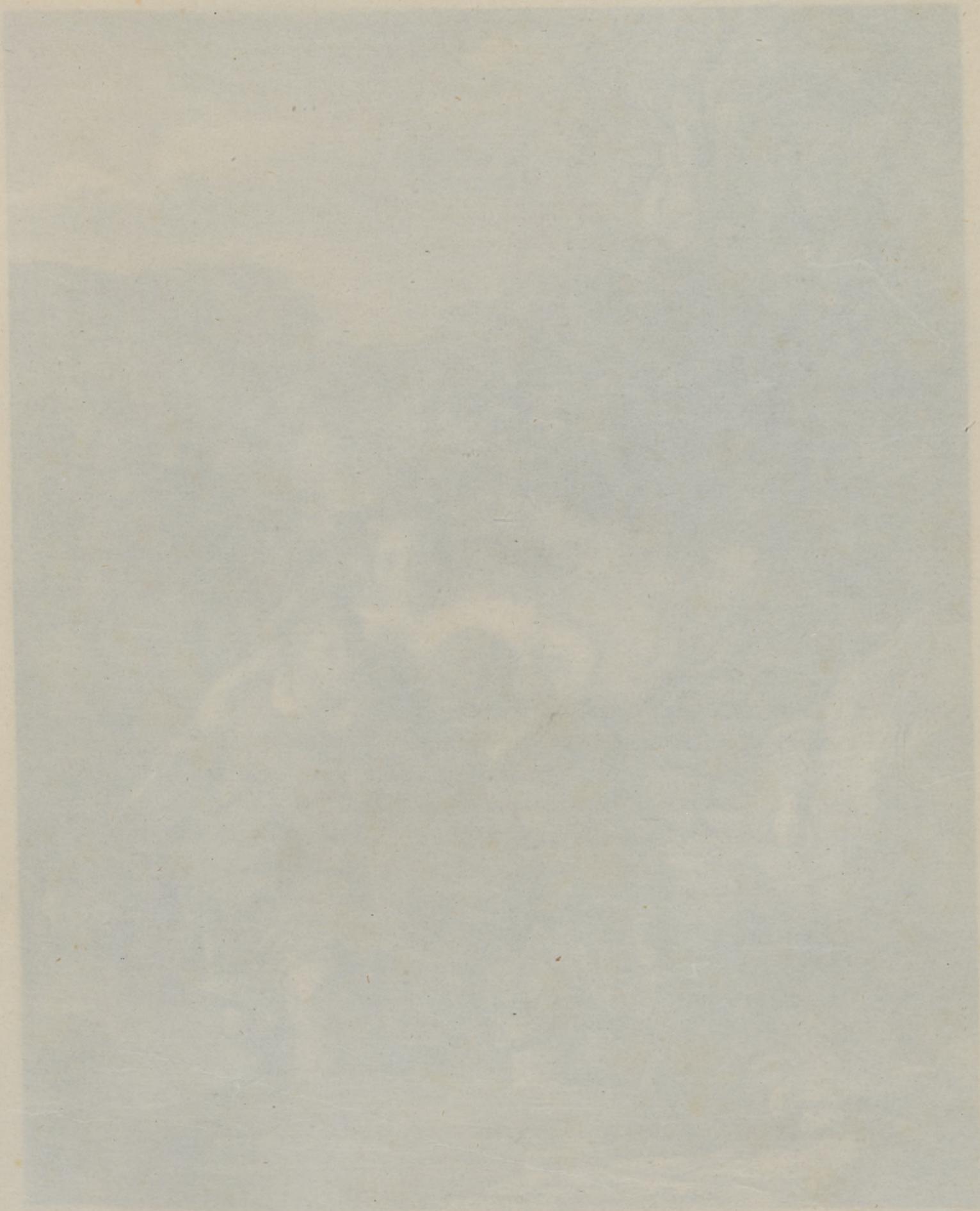
La jeune fille, cependant, ne paraît pas trop rassurée; elle se cramponne avec force à ses deux compagnons, et on voit, à son air, qu'elle voudrait bien se trouver, saine et sauve, sur les pierres qui lui font face de l'autre côté.

Sur le second plan, au bord du ruisseau, on voit des voyageurs qui se préparent aussi à le traverser et, parmi eux, un vieillard à cheval qui a pris sur sa bête un jeune enfant et une jeune femme. D'autres sont plus éloignés. Au loin, de hautes collines couronnées par des troupeaux de moutons. L'aspect du paysage indique qu'on se trouve dans le nord de l'Angleterre, et l'ensemble forme un charmant morceau rustique rempli de goût et de sentiment.

Mulready est mort dans un âge avancé, il n'y a pas longtemps, comblé d'honneur et regretté de tous autant pour son noble et mâle caractère que pour son grand talent.

Le tableau que nous venons de décrire se trouve dans la galerie nationale de Londres.





routes.) Ils la portent avec plaisir et respect, et rien, dans leur physionomie, n'indique qu'ils méditent quelque espièglerie.

La jeune fille, cependant, ne paraît pas trop rassurée; elle se cramponne avec force à ses deux compagnons, et en vain, à voir les regards venant bien se fixer sur elle et suivre, sur les pierres qui lui servent de chaises, son mouvement.

Sur le second plan, au bord du ruisseau, on voit des voyageurs qui se préparent aussi à le traverser et, parmi eux, un vieillard à cheval qui a pris sur sa tête un jeune enfant et une jeune femme. D'autres sont plus éloignés. Au loin, de hautes collines couronnées par des troupeaux de moutons. L'aspect du paysage indien qu'on se trouve dans le nord de l'Amérique, et l'ensemble forme un charmant tableau digne d'être recueilli de goût et de sentiment.

Malgré son âge dans un âge avancé, il n'y a pas longtemps, combats d'honneur et regret de son pays, son caractère est noble et son grand talent.

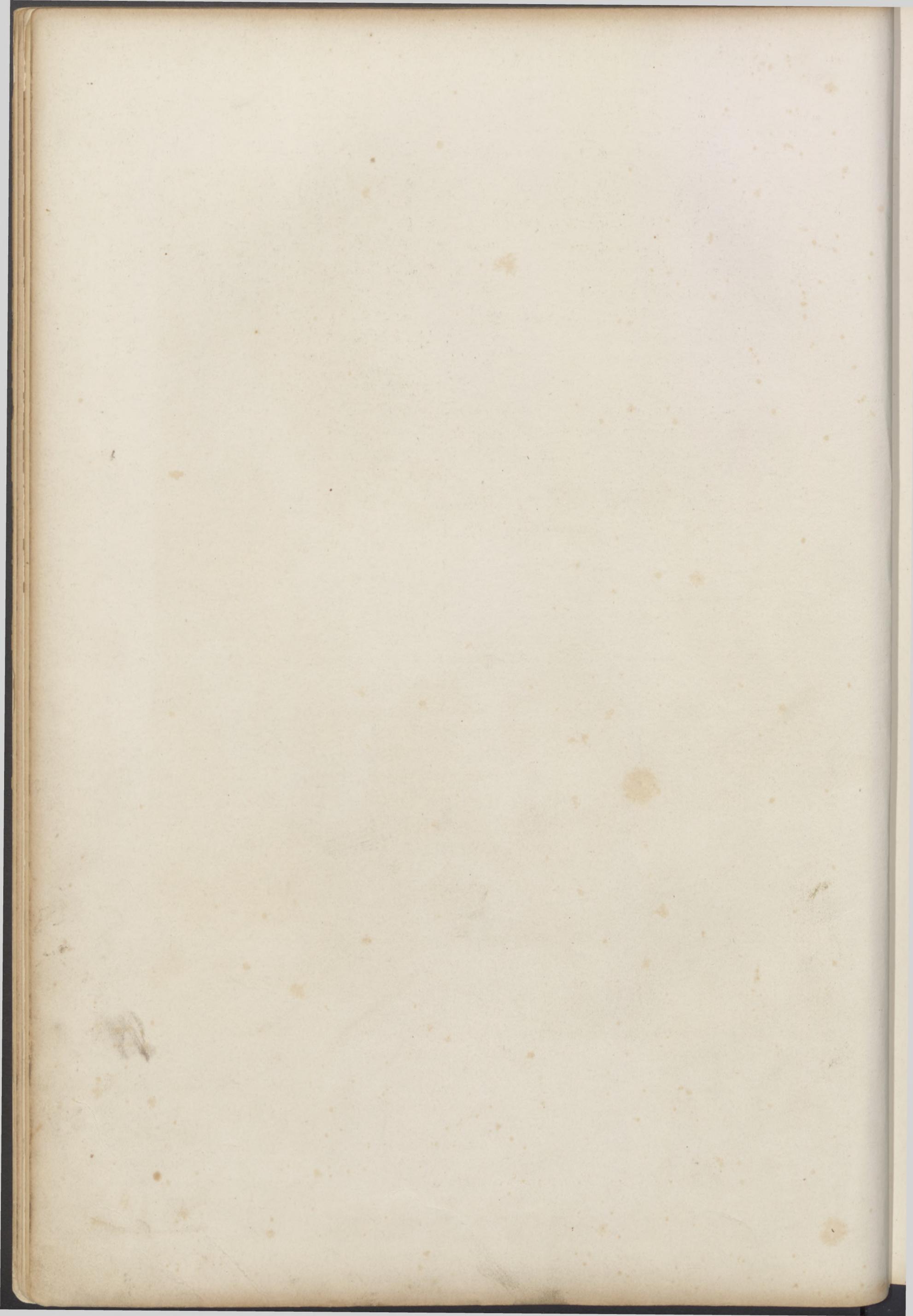
Le tableau que nous venons de décrire se trouve dans la galerie nationale de Londres.





W. MULREADY, R. A. PAINTER.

L. STOCKS. ENGRAVER.





E n'est pas sans avoir eu à surmonter de durs obstacles que les peintres français ont pu parvenir à conquérir quelques places dans les expositions de peintures en Angleterre. Un amour-propre national, exagéré, faisait encore repousser comme une invasion, il y a quelques années, tous les tableaux qui avaient traversé la Manche, et les meilleurs esprits de Londres n'étaient pas exempts de ce préjugé, dont la source se retrouve dans les haines séculaires des deux nations.

Les Anglais voulaient bien acheter sur le continent les peintures qui leur plaisaient, et les expédier sans bruit dans leurs châteaux ou leurs cottages, mais ils n'entendaient pas que Meissonnier, Scheffer ou Delacroix figurassent dans leurs expositions à côté de Turner, Landseer ou Pickersgill.

Ce n'est que depuis peu d'années qu'on peut voir exposées à Londres les œuvres des peintres français à côté des belges, des allemands et des hollandais, qui depuis longtemps y avaient droit de cité, et aujourd'hui les gens de goût de cette grande capitale reconnaissent que l'étude des œuvres françaises n'a pas été sans une heureuse influence sur les productions de leurs compatriotes. L'école anglaise se distingue par la force et la vigueur, mais l'exagération la conduit souvent dans les défauts de ces qualités; elle aurait tout à gagner, si à ces qualités qui lui sont propres, elle pouvait joindre la correction du dessin et la délicatesse de coloris qui appartiennent à l'école française.

Les raisons que nous venons d'énumérer sont cause que dans les expositions françaises de Londres

la grande peinture a été faiblement représentée; nos grands peintres ont eu plutôt l'air de prêter leur nom que leurs œuvres, à ces solennités artistiques; ils ont préféré laisser leurs toiles dans les endroits où elles étaient dignement appréciées. La peinture historique aura de la peine à s'implanter en Angleterre; les brumes du climat britannique sont peu favorables à l'exhibition des personnages peu vêtus et des actions qui se dénouent sous le grand soleil.

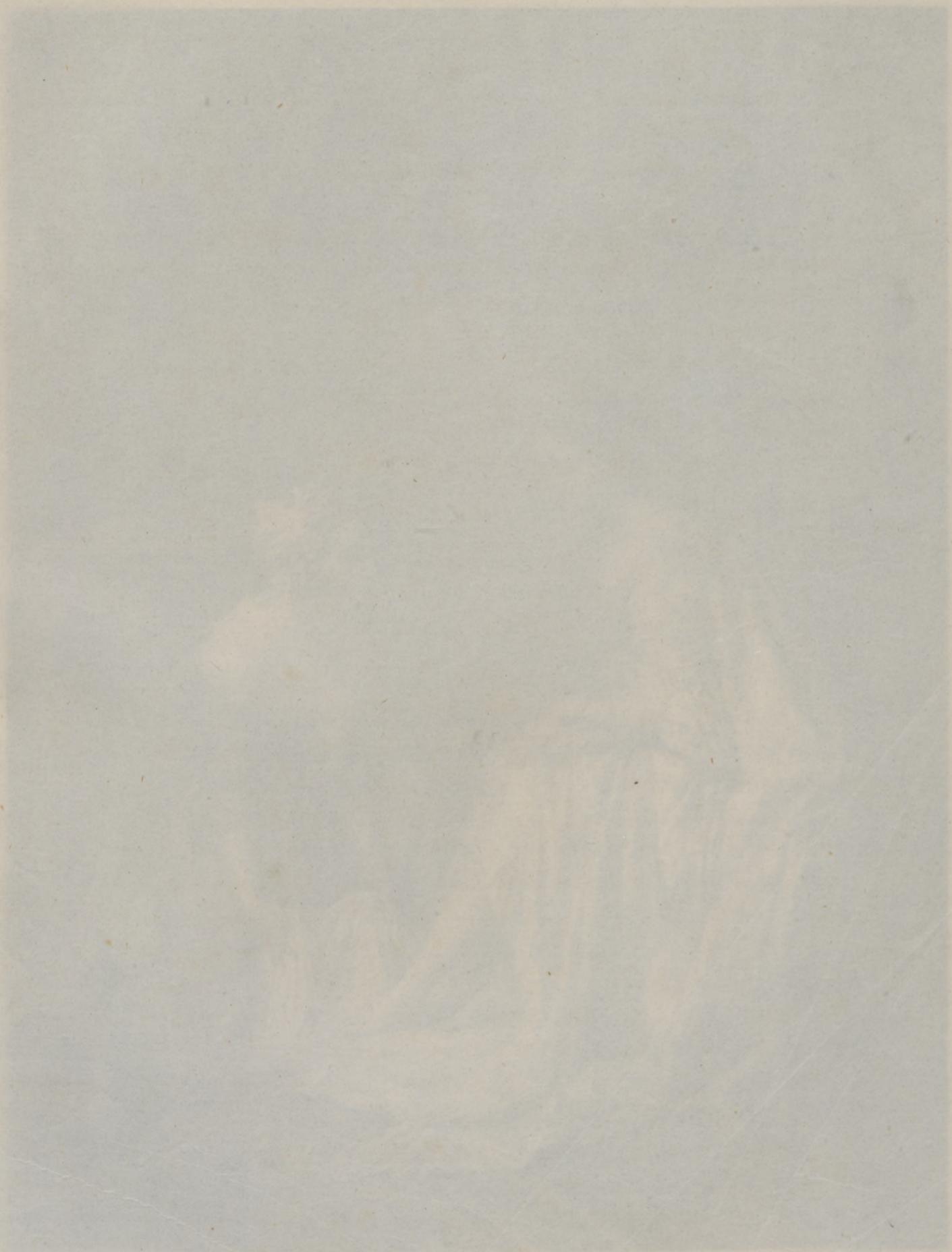
L'exposition de Pall-Mall est composée principalement de tableaux de genre, et Antoine Plassan a été, de nos peintres, un de ceux qui se sont le plus vite imposé à l'admiration anglaise. Cet artiste peut être regardé comme un descendant des Metz, des Miéris ou des Gérard-Dow, avec toutefois plus d'élévation et de délicatesse.

Antoine Plassan, né à Bordeaux, est une de nos célébrités contemporaines; il a été décoré de la Légion d'honneur après avoir remporté trois médailles dans nos expositions publiques, et sa réputation est aujourd'hui aussi grande en Angleterre que dans son propre pays.

Ses principaux tableaux sont : le *Concert*, la *Dame et le chien*, *Jeune fille achetant des fruits*, le *Message*, le *Bain de pied*, etc. etc. Ce dernier tableau, exposé à Londres en 1854, a été acheté par la reine Victoria. La composition en est simple et s'explique d'elle-même; l'exécution en est délicate et le coloris harmonieux.

Cette toile se trouve dans la galerie du palais de Buckingham, à Londres.





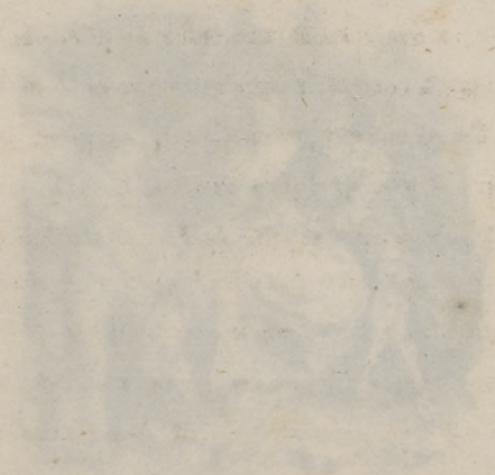
la grande peinture a été faiblement représentée; nos grands peintres ont eu plutôt l'air de prêter leur nom que leurs œuvres, à ces solennités artistiques; ils ont préféré laisser leurs toiles dans les endroits où elles étaient déjà appréciées. La peinture historique aura de la peine à s'implanter en Angleterre, et c'est à tort que les mêmes critiques ont pu s'étonner à l'exhibition des personnages peu connus de nos annales.

Le grand succès de l'exposition est venu principalement de tableaux de genre, et Antoine Plassan est le plus remarquable de ceux qui se sont le plus fait remarquer à l'exposition anglaise. Cet artiste est un élève de l'école de Valenciennes, des Maîtres et des Français de la fin du XVIIIe siècle, avec toutefois plus de finesse et de délicatesse.

Le tableau de Plassan, intitulé *Le Villageois*, est peut-être son œuvre la plus remarquable; il a été décoré de la médaille d'argent, et a remporté trois médailles dans les expositions suivantes, et sa réputation s'est étendue dans toute l'Angleterre que de son pays.

Un autre tableau de Plassan, intitulé *Le Villageois et le Villageoise*, dans *le Villageois et le Villageoise*, le *Message*, qui fut exposé à l'exposition anglaise de Londres en 1851, a été acheté par le roi Victoria. Ce tableau est d'une exécution délicate et le coloris est très agréable.

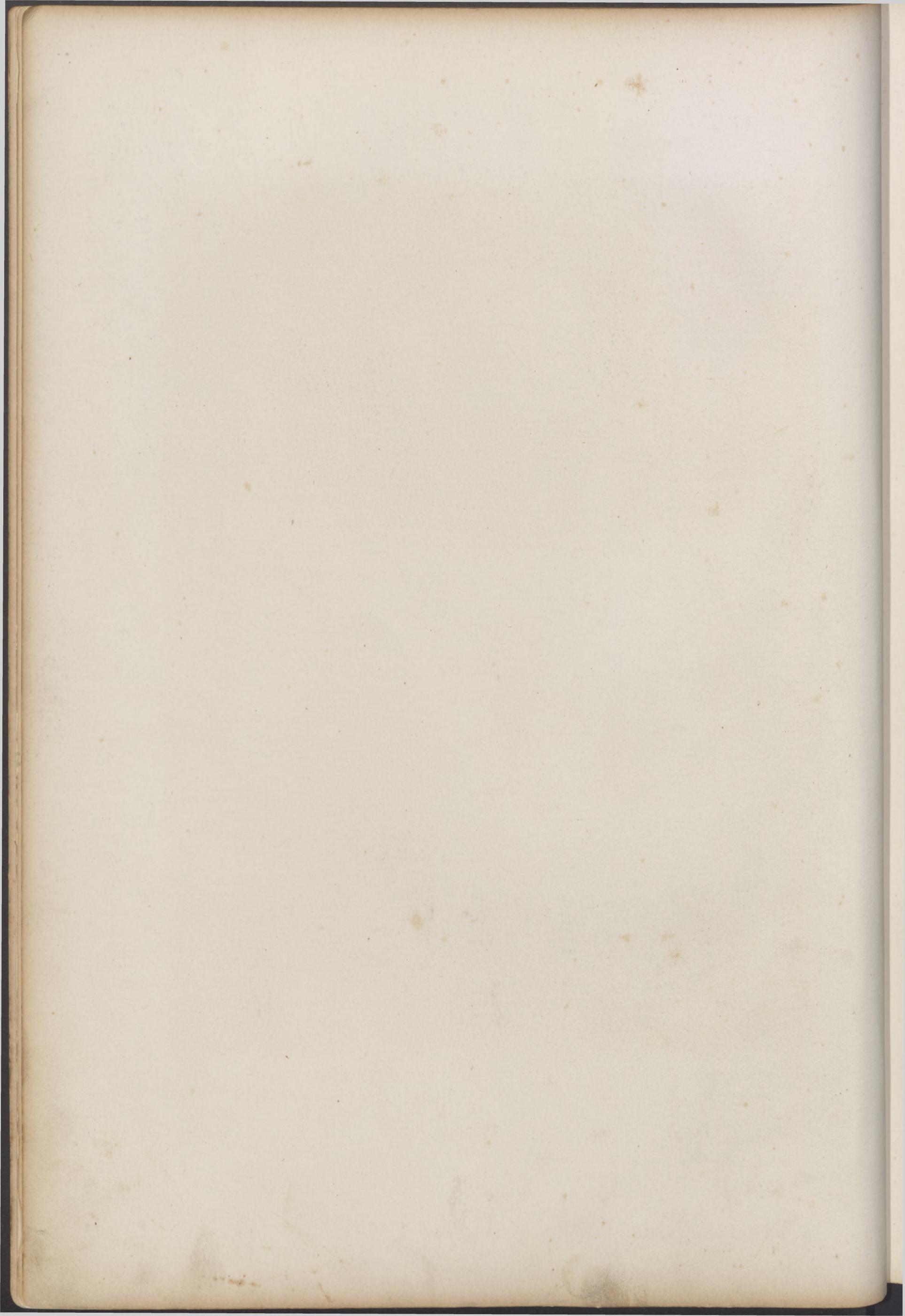
Le tableau de Plassan, intitulé *Le Villageois et le Villageoise*, se trouve au palais de Buckingham, à Londres.





A. E. PLASSAN. PINXT

P. FELEE. SCULPT





TOUS les artistes ne procèdent pas de la même façon pour arriver à la gloire. Les uns recherchent les honneurs et les distinctions, et sont heureux d'accoler à leur nom les titres honorifiques que les gouvernements aiment à prodiguer aux hommes de mérite; d'autres, au contraire, marchent solitaires à la conquête d'une idée sans chercher à plaire à la multitude, et, loin de flatter les goûts de leur époque, cherchent à lui imposer le genre et la manière qu'ils se sentent la force de créer.

M. J. Linnell n'est pas de l'Académie royale de Londres, et bien qu'il ait tous les droits possibles à voir son nom inscrit sur la liste des immortels de la peinture anglaise, il n'a jamais voulu faire les démarches nécessaires pour y arriver, prétendant que la qualification de royal académicien n'ajouterait rien à son mérite.

Malgré cette absence de titres officiels, John Linnell n'en est pas moins le peintre de paysages dont les œuvres sont le plus recherchées et le plus largement rétribuées. Il est aussi l'exemple le plus frappant de ce que peuvent la tenacité et la persévérance chez un homme de génie. Pendant longtemps il fut pauvre et obscur; le public ne comprenait pas sa manière, et il dut pendant toute la première partie de sa carrière donner des leçons et même avoir recours au burin pour gagner sa vie.

Dans ses rares intervalles de loisir, il peignait ses admirables toiles qu'il accrochait dans son atelier sans vouloir composer avec sa dignité, et aujourd'hui ces toiles, qu'il n'a jamais voulu vendre à vil prix, sont recherchées et couvertes d'or par les véritables amateurs. Non-seulement ses compatriotes le

regardent comme un grand artiste, mais il est accepté même par les critiques étrangers comme un peintre de premier ordre.

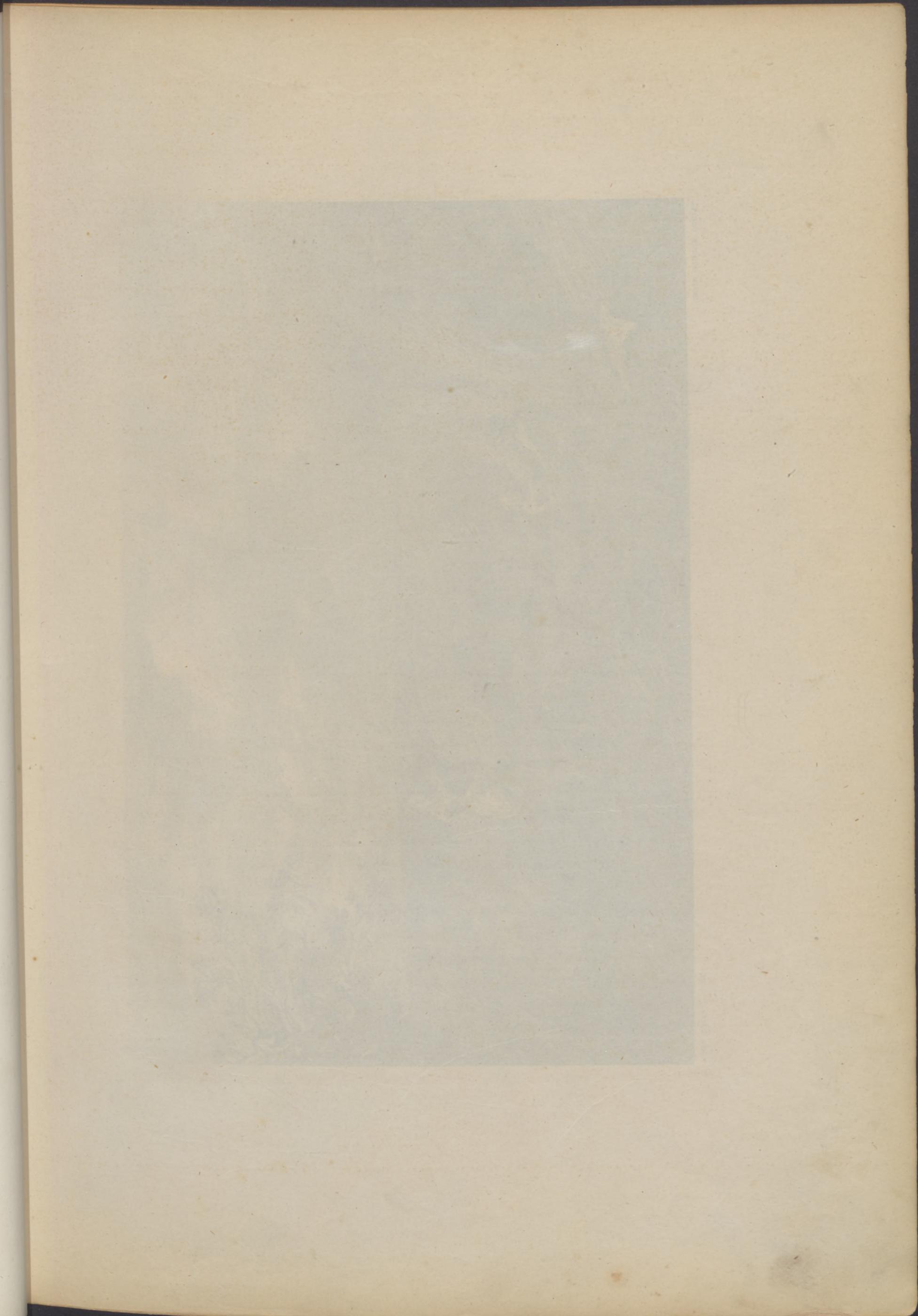
Le tableau du *Repos* est le pendant d'une autre toile le *Travail*; il se trouve dans la galerie d'un amateur de Manchester, un de ces amateurs éclairés comme il s'en trouve quelques-uns dans les grandes cités manufacturières de l'Angleterre.

John Linnell a longtemps habité le pays pittoresque de Surrey, et c'est là qu'il a puisé de nombreux sujets de paysages; mais jamais il n'a copié servilement la nature, et, tout en restant exact, il a marqué tous ses tableaux au coin du génie. Le tableau que nous donnons ici représente un champ à l'époque de la moisson; c'est une démonstration parlante de ce que peut faire un homme de talent avec des matériaux très-ordinaires; il se compose d'un simple premier plan avec quelques figures et des gerbes de blé. Il est midi, on le voit au peu d'étendue des ombres, et les moissonneurs prennent le repas que leur apportent leurs femmes et leurs enfants.

A gauche du tableau est un chêne judicieusement placé qui brise les longues lignes d'un horizon trop nu. Avec cette simple donnée, l'artiste a produit une toile des plus remarquables.

M. John Linnell est un coloriste de premier ordre; il l'a prouvé surtout dans ce tableau où la chaleur d'un jour d'automne se fait sentir avec force et vérité.





regardent comme un grand artiste, mais il est accepté même par les critiques étrangers comme un peintre de premier ordre.

Le tableau du *Repas* est le pendant d'une autre toile de Truvel, il se trouve dans la galerie d'un amateur de Valenciennes, ce tableau représente plusieurs enfants qui s'en tiennent quelques uns dans les grandes salles de la cathédrale de Valenciennes.

John Constable a toujours habité le pays pittoresque de Surrey, et c'est là qu'il a puisé de nombreux sujets de ses tableaux, mais il n'a copié servilement la nature, et, comme on le voit exact, il a marqué tous ses tableaux au coin du génie. Le tableau que nous donnons ici représente un champ à l'époque de la moisson, c'est une démonstration parfaite de ce que peut faire un homme de talent avec des motifs très ordinaires. Il se compose d'un simple sillon dans lequel quelques épis de blé et des herbes de la campagne sont en train de pousser, et les moissonneurs prennent le repas que leur donnent leurs femmes et leurs enfants.

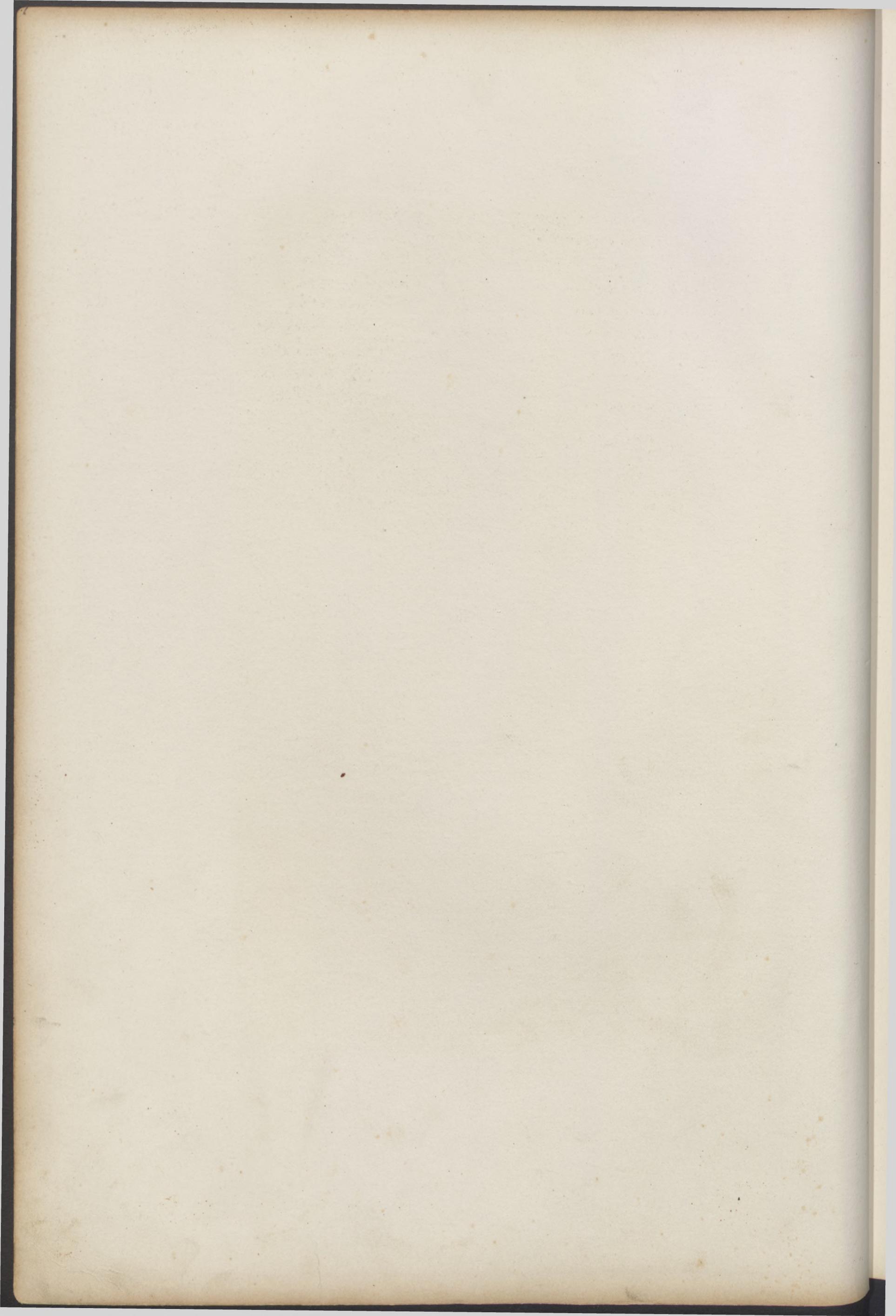
Le tableau de Truvel est un grand tableau placé qui brise les longues lignes d'un horizon trop étendu, et qui produit une toile des plus remarquables.

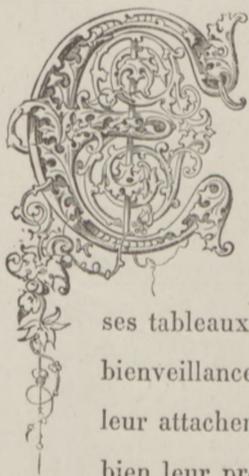
Il est à regretter que le tableau de Truvel n'ait pas été exposé dans ce tableau, car il est digne de figurer à côté de celui de Constable.



JOHN LINNELL. PINX<sup>t</sup>

JOHN COUSEN. SCULP<sup>t</sup>





Le tableau a été peint par Landseer dans le début de sa carrière, et il prouve par son mérite artistique la précocité de l'artiste. *Les Deux Amis* furent l'aurore de ce beau talent si apprécié de tous et qui rend l'Angleterre justement fière de lui avoir donné naissance.

La grande réputation de Landseer provient non-seulement de son mérite et du sentiment qui règne dans ses œuvres, mais encore des sujets qu'il traite; tous ses tableaux sont sympathiques aux masses et facilement compris. Il y a dans tous les pays une bienveillance naturelle de la part de l'homme pour les animaux domestiques, et ceux-ci, par leur attachement, se montrent reconnaissants envers leurs maîtres des soins qu'ils veulent bien leur prodiguer.

Les chiens, surtout ceux de la forte espèce, ont un amour marqué pour les enfants; ils semblent se croire leurs protecteurs naturels. Le chien est à la fois l'ami de l'enfant et son compagnon de jeu et de promenades, et on ne peut rien voir de plus touchant que l'entente sympathique qui s'établit promptement entre les deux.

Le tableau que nous reproduisons représente un incident entre *Deux Amis*! La scène est facile à comprendre: le jeune garçon qui paraît avoir le goût de l'herborisation, comme l'indique son panier rempli de fleurs des champs, a voulu varier ses plaisirs en faisant flotter un petit bateau que le vent a chassé loin du rivage, et le chien le rapporte, se tenant devant son petit ami avec un air satisfait et

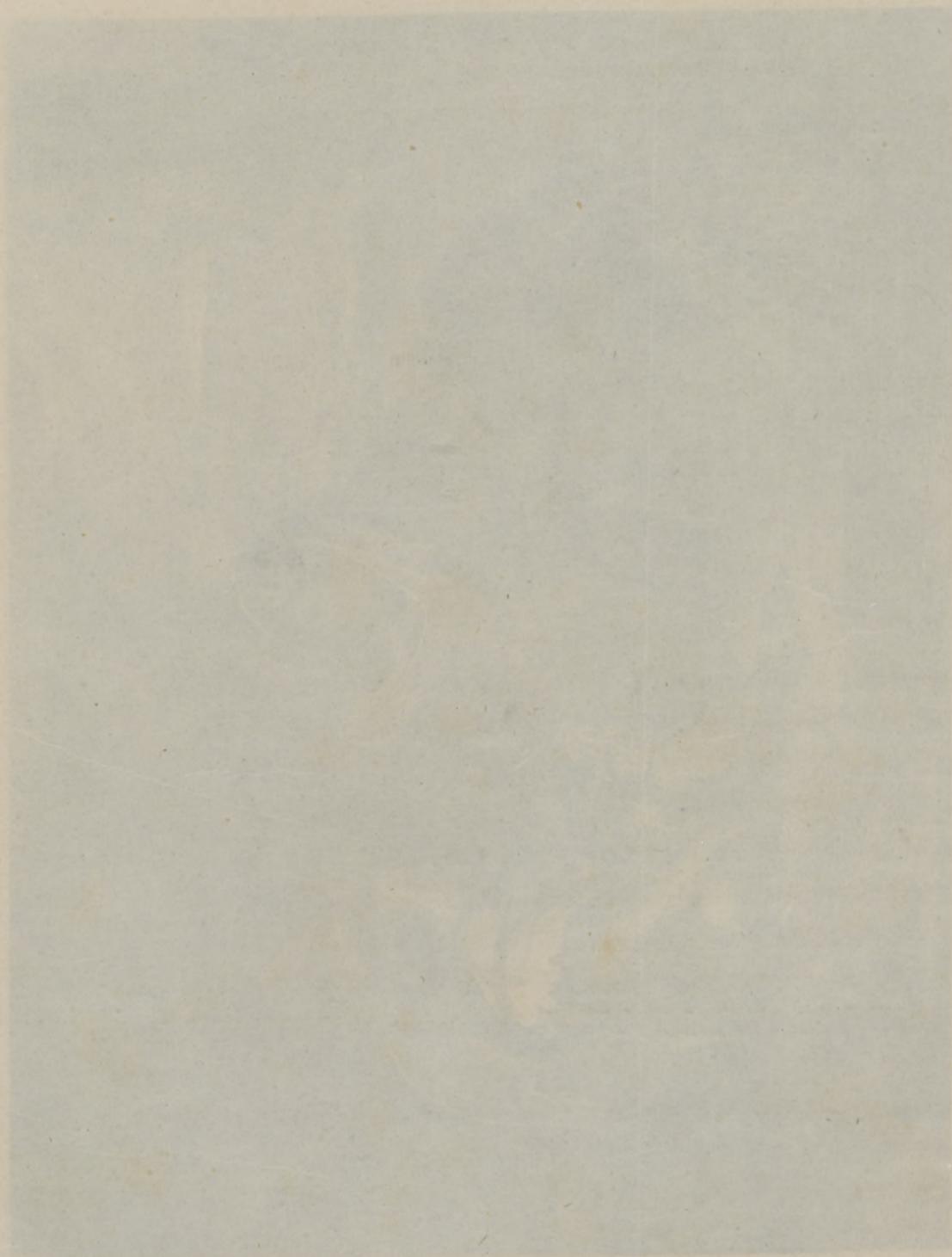
content. Le petit garçon, de son côté, est tout fier de l'exploit de son ami et paraît non moins heureux que lui.

Il règne dans ce tableau un air de naïveté qu'on ne trouve que bien rarement dans les peintures de genre. Tout y est naturel, rien ne sent l'affectation. La physionomie de l'enfant, l'expression des yeux du chien racontent de la façon la plus intelligible tout le petit poëme ; il est impossible de pousser la vérité plus loin.

Il est plus que probable que ce tableau aura été inspiré à Landseer par un fait vrai qu'il aura eu occasion d'observer dans un de ces nombreux parcs, où se trouvent toujours des pièces d'eau. La date de ce tableau prouve que de tout temps notre peintre a été doué de cette faculté d'observation qui a été un des éléments de son beau talent ; elle prouve aussi qu'il avait acquis, dès sa jeunesse, une grande habileté de main et que sa vie a été laborieuse.

Sir Landseer est regardé avec raison comme un homme des plus remarquables de l'Ecole Anglaise.





... Le plus heureux, de son côté, est tout fier de l'exploit de son ami et paraît non moins heureux que lui.

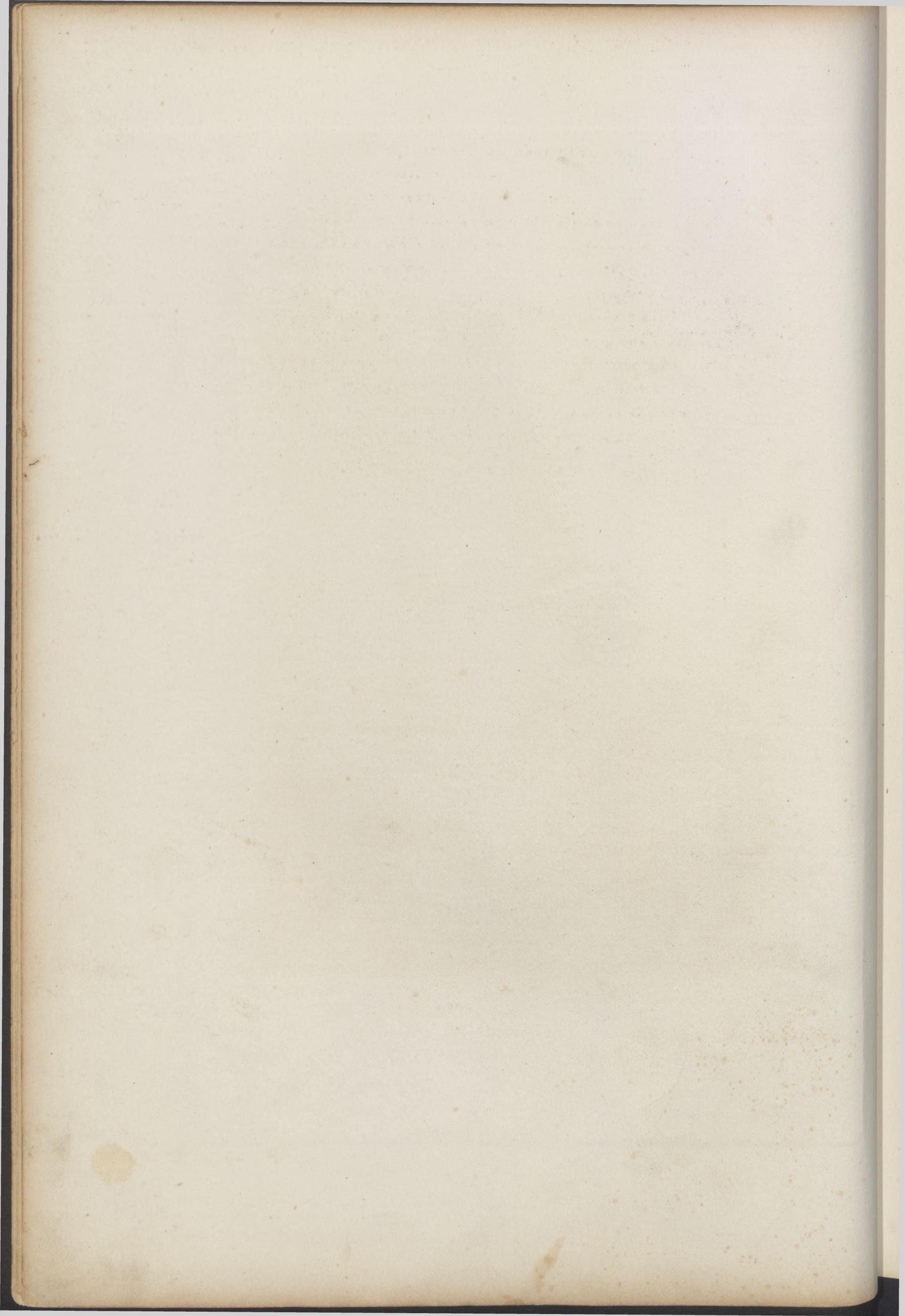
Il n'est pas facile de saisir ce qui se passe au'on ne trouve que bien rarement dans les peintures de genre. Tout y est calculé, dit-on, pour l'effet. La physionomie de l'enfant, l'expression des yeux, les choses qui se trouvent de la main la plus intelligente tout le petit monde; il est impossible de pousser le réalisme plus loin.

Il est plus que probable que ce tableau sera cité comme un chef-d'œuvre par ce fait vrai qu'il aura eu occasion de servir de modèle à de nombreux artistes, et qu'il sera regardé comme l'œuvre d'un maître. La date de sa naissance est incertaine, mais on croit qu'il a été peint à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'observation qui a été faite sur le tableau, et qui est d'ailleurs confirmée par la gravure, est que l'enfant, une grande habileté.

Sur la gravure, on voit l'enfant, comme on le voit sur les gravures de l'École Anglaise.

... de l'œuvre, et qui est d'ailleurs confirmée par la gravure, est que l'enfant, une grande habileté. Sur la gravure, on voit l'enfant, comme on le voit sur les gravures de l'École Anglaise.







AUTEUR de ce tableau, N.-J. Crowley, est un Irlandais qui s'est établi à Londres. Cette peinture a figuré à l'Exposition de 1843 et a rapidement acquis une réputation méritée à son auteur.

Le sujet dont il est ici traité n'est point une superstition particulière à l'Angleterre ; on la retrouve dans tous les pays très-enracinée dans le peuple, et elle est principalement exercée par de vieilles femmes au moyen du résidu du thé et mieux encore du marc de café.

Malgré les discours et les livres publiés journellement contre la superstition, il est peu d'hommes qui n'y soient accessibles d'un côté quelconque : les plus illustres y ont sacrifié sous une forme ou sous une autre, et quelquefois les choses les plus futiles en apparence ont eu une grande influence sur les événements les plus graves de l'histoire.

Sans remonter aux Romains qui furent peut-être le peuple le plus superstitieux de la terre, que de pratiques ridicules encore en usage dans les pays qui se piquent d'être les plus civilisés et les plus avancés dans les sciences positives ! Dans le nord de l'Angleterre et dans l'Irlande, les superstitions sont très-nombreuses. Ainsi, on croit que tous les idiots sont nés le vendredi et on ne manque pas de marquer d'une croix sur la tête et sur le cœur les enfants qui naissent ce jour néfaste, pour les empêcher d'être changés par les fées.

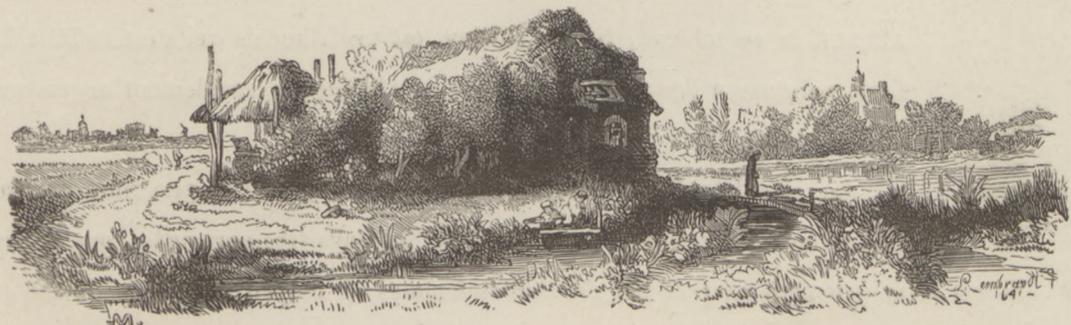
En France, beaucoup de personnes n'aiment pas à se mettre en voyage le vendredi, et à Paris

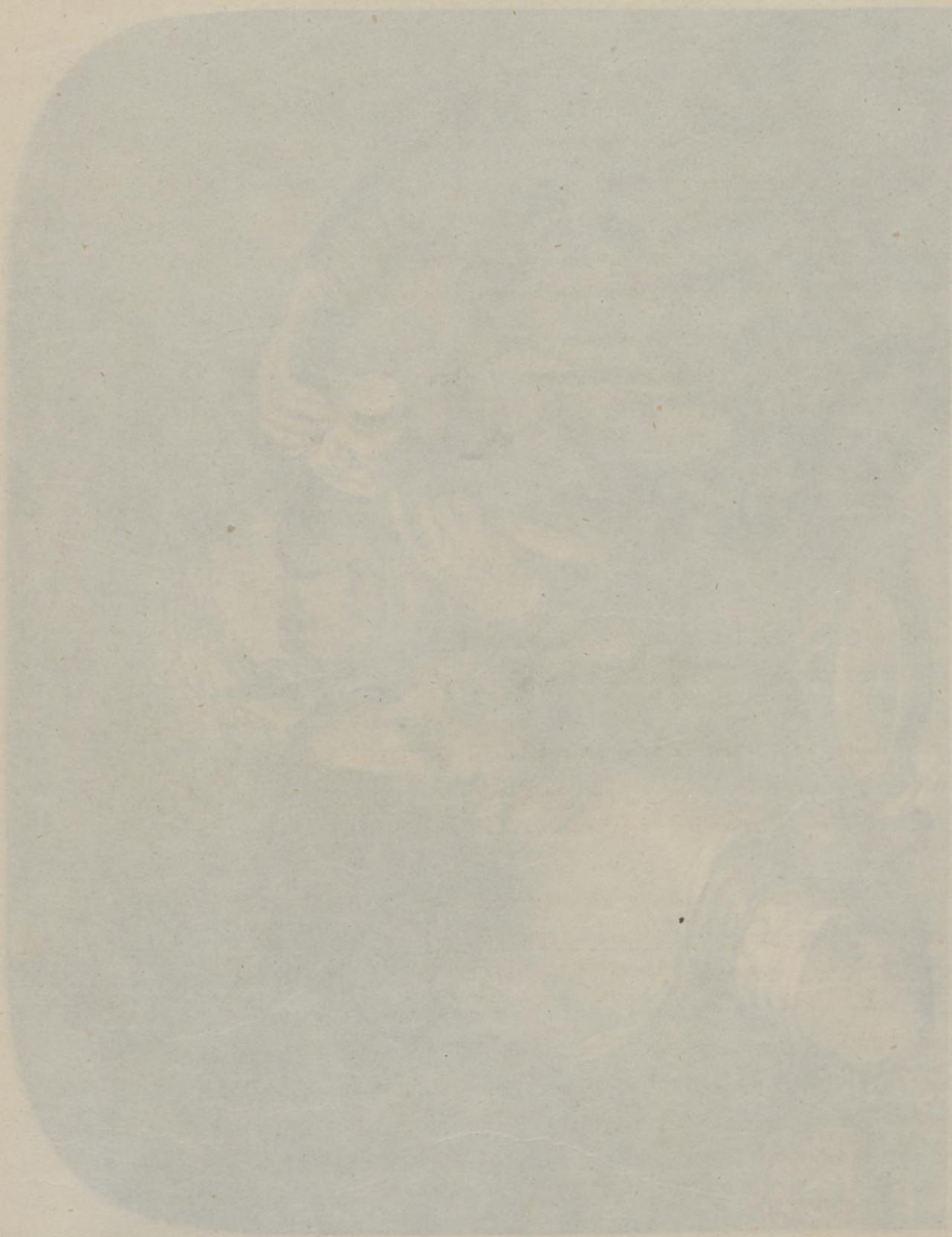
même, combien de gens ne voit-on pas tous les jours ramasser de grandes fortunes à ce métier d'imposteur qui consiste à prédire l'avenir par un moyen ou par un autre.

M. Crowley a admirablement traité ce sujet.

Une vieille femme, au moyen des feuilles de thé restant dans une tasse vide, explique l'avenir à une jeune fille du peuple qui est venue la consulter. Les physionomies sont parlantes; on devine ce que dit la vieille sybille : « Ce brin de feuille représente un jeune homme; ceci c'est une église; cette ligne noirâtre est une voiture à quatre chevaux qui sert pour les mariages; le petit carré représente de l'argent; votre futur sera riche, etc., etc. » Car il est à noter que toutes les prédictions se ressemblent et traitent généralement de mariage, d'argent, et de tout ce qui peut être agréable au consultant.

Cette habitude de consulter les restes de thé, nous l'avons déjà dit, n'est pas restreinte aux Îles-Britanniques : la Hollande, la Belgique, la France et l'Allemagne la pratiquent au moyen du marc de café. On voit au Louvre, dans la galerie de l'École hollandaise, un très-beau tableau représentant deux dames à table, dont une examine avec attention le fond de sa tasse, et cherche à y découvrir sa fortune future. Cette toile est de Franz Van-Miéris et porte le numéro 324.





même, combien de gens ne voit-on pas tous les jours ramasser de grandes fortunes à ce métier d'im-  
portant qui consiste à prédire l'avenir par un moyen ou par un autre.

M. Crowley a admirablement traité ce sujet.

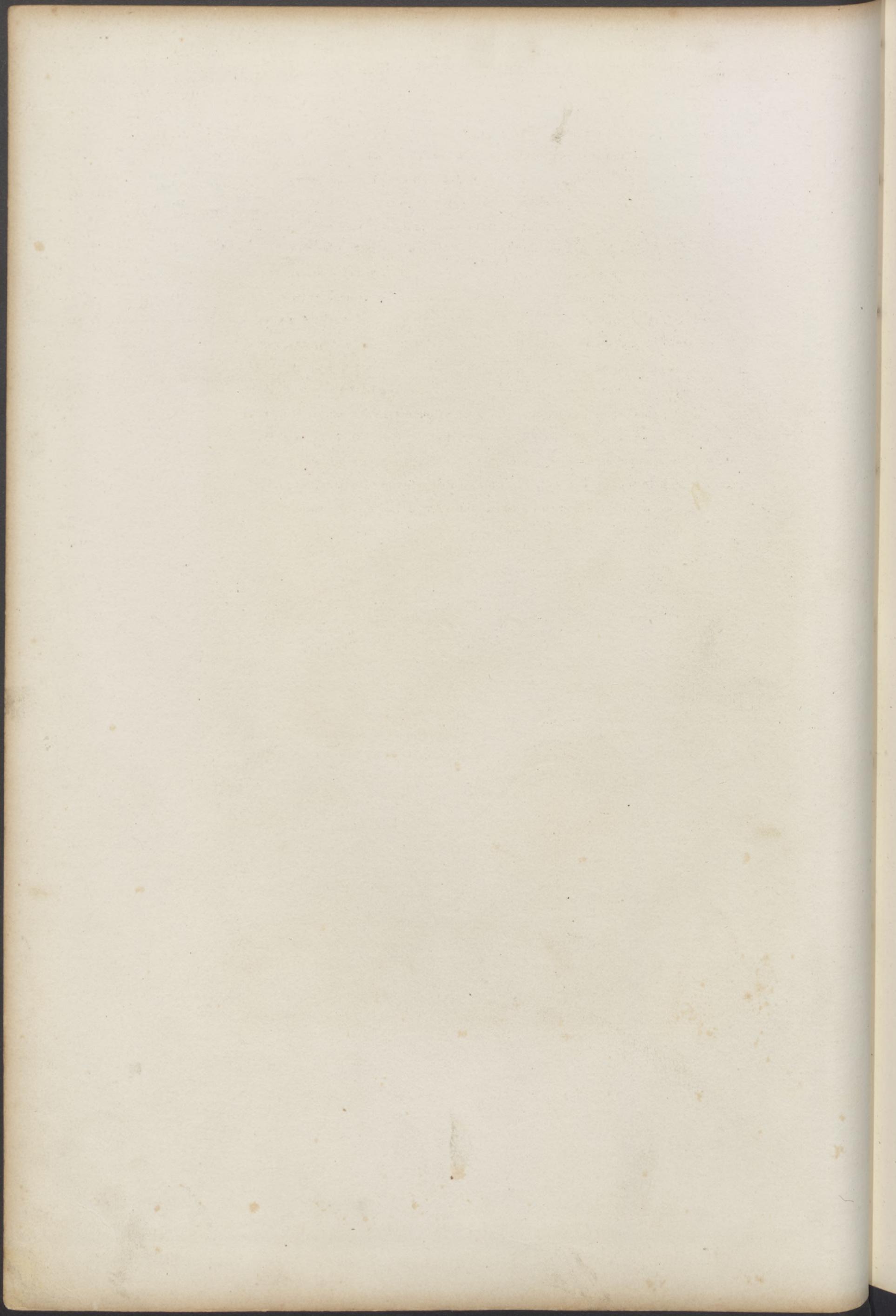
Une vieille femme, au moyen des feuilles de thé restant dans une tasse vide, explique l'avenir à  
une jeune fille du peuple qui est venue la consulter. Les physionomies sont parlantes; on devine ce que  
dit la vieille sybille : « Ce brin de fougère représente un jeune homme; ceci c'est une église; cette ligne  
noirâtre est une rivière; quatre cheveux qui sert pour les marier; le petit carré représente de  
l'argent; tout cela sera riche, etc. » Car il est à noter que toutes ces prédictions se ressemblent  
et sont en général de bon augure, et ne s'opposent que peu à ce que dit le consultant.

La méthode de consulter les cartes de jeu, nous l'avons déjà dit, n'est pas restreinte aux flé-  
trissures de Hollande, la Belgique, la France et l'Allemagne la pratiquent au moyen du marc de  
carré. Dans la galerie de l'École hollandaise, un très beau tableau représentant deux  
personnes, dont une examine avec attention le fond de sa tasse, et cherche à y découvrir sa fortune  
future. (Voyez le Franz-Voy-Nürnberg et page lettré 324)



N. J. CROWLEY.

C. W. SHARPE.





En nos jours que les voyages d'exploration sont à la mode et que le monde a été presque entièrement visité par d'intrépides voyageurs, les ruines de la ville de Pétra sont encore à moitié inconnues et couvertes d'ombre et de mystère.

Les chemins qui mènent de la Palestine au désert sont hérissés d'assez de dangers pour empêcher la plupart des voyageurs de les suivre, et les bords de la mer Morte sont presque toujours l'extrême limite des excursions dirigées de Jérusalem dans la direction de Moab. La route par le mont Sinaï à travers le désert n'offre pas plus de sécurité, et les voyageurs sont réduits à contempler de loin les montagnes d'Edom sans oser pénétrer dans la contrée maudite, habitée par le traître Bédouin.

En traversant ces régions si remplies des souvenirs bibliques, on aperçoit au loin le mont Hor, s'élevant au-dessus des roches environnantes, sans se douter qu'au pied de cette montagne se trouve l'emplacement de l'ancienne capitale d'Edom, et l'on est tenté de prendre pour des fables les récits du guide arabe qui s'exprime avec admiration sur les ruines des villes de la contrée.

Rien n'est pourtant moins exagéré que ces récits, et les troupeaux des nomades foulent aux pieds les débris des cités qui ont été les reines du pays.

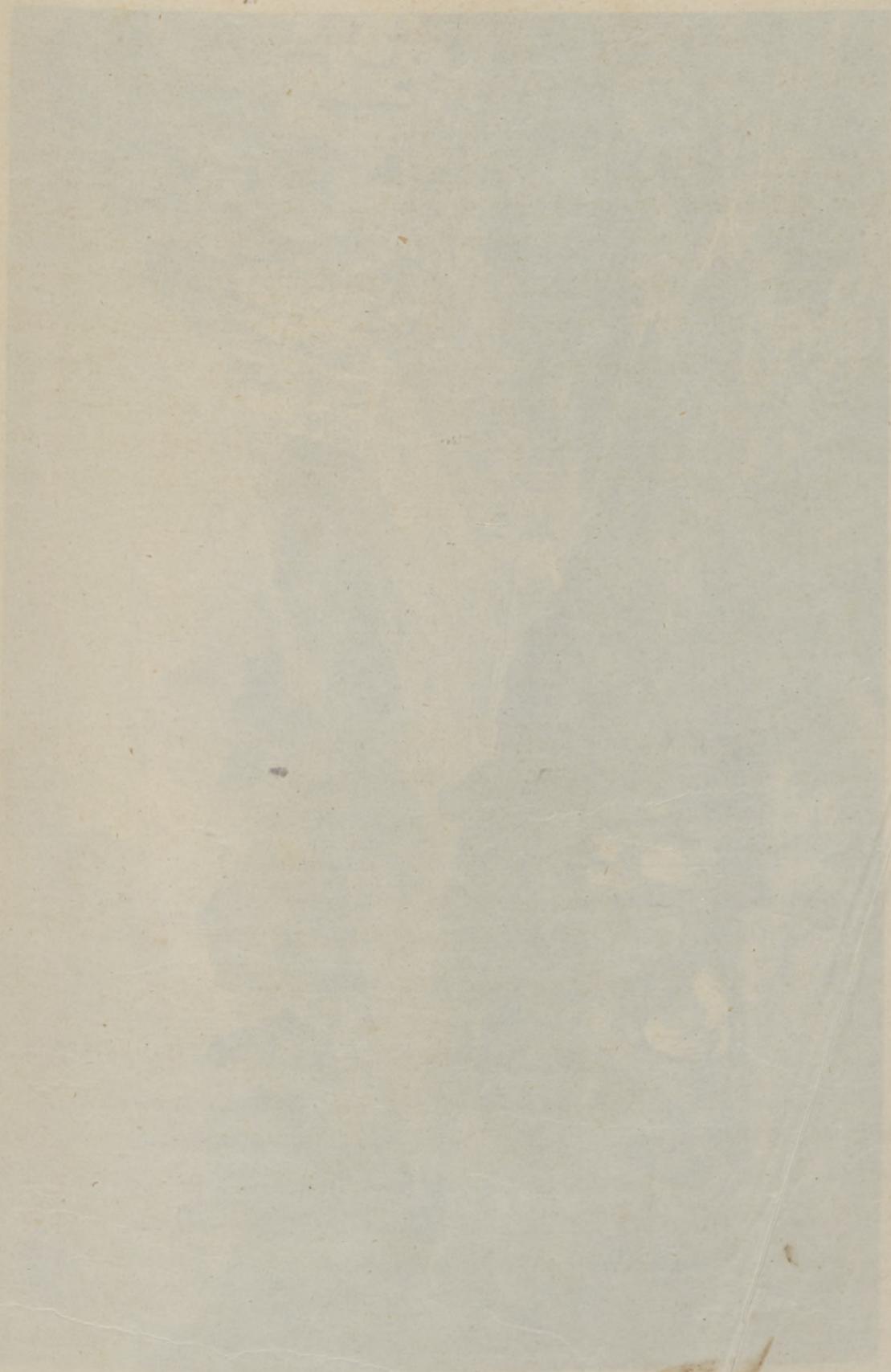
C'est au célèbre voyageur Burckhardt qu'on doit la découverte de la ville de Pétra. Habillé en pauvre arabe et parlant la langue du désert comme un natif, il s'aventura dans l'intérieur du pays et parvint jusqu'à Pétra.

Sa surprise et son admiration furent telles, qu'il faillit se trahir. La description courte mais précise qu'il nous a donnée de ces ruines engagea d'autres voyageurs à marcher sur ses traces, et il eut pour successeurs dans son excursion MM. Banks Segh Irby, le comte Leo de Laborde, et M. Linant qui séjourna huit jours dans la cité. Depuis, plusieurs autres voyageurs ont suivi la même route; aucun n'est parvenu au but sans avoir affronté des dangers sérieux.

Le dessin ne peut donner qu'une idée très-imparfaite de l'ensemble de la ville de Pétra, même de ce qui reste aujourd'hui, parce que les principaux monuments sont cachés au milieu des rochers et des ravins. On entre dans la ville par un ravin qui se divise en plusieurs sentiers, tous aussi difficiles les uns que les autres, parcequ'ils sont fréquemment barrés par d'énormes quartiers de roches. Quand on est parvenu au centre du massif des montagnes d'Edom, on entre dans les faubourgs de la vaste nécropole, et il faut une demi-heure de marche dans un obscur défilé pour arriver à la ville. Triste et grandiose spectacle! on se croirait plutôt dans un repaire de voleurs que dans une cité autrefois riche et magnifique. La ville est remplie de monuments superbes: ici un tombeau de toute beauté sculpté dans le roc; là le théâtre également creusé dans le roc, et partout une multitude de tombes, de maisons de toutes sortes, de façades architecturales, toutes taillées dans le rocher avec un art admirable.

Les ruines de Pétra, sont une des plus grandes curiosités qu'il soit possible de voir; on n'a pas de nos jours l'idée d'une ville dont toutes les maisons et les monuments sont creusés dans la montagne.



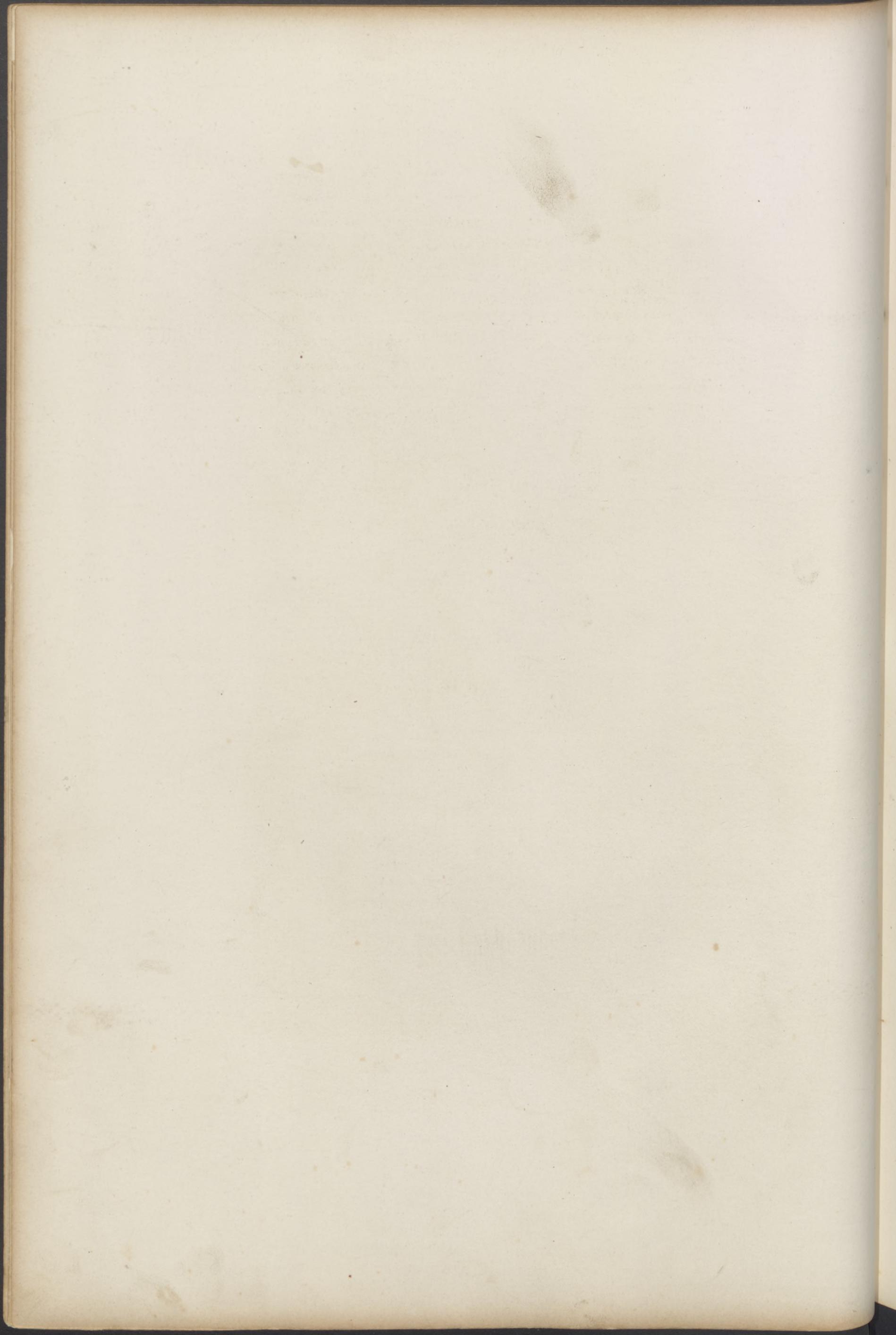


La description est une énumération de faits, elle ne se trahit. La description courte mais  
générale est celle de ces ruines engagées d'années en années à marcher sur ses traces, et il  
est peu intéressant dans son excursion MM. Bache, de 1835, le comte Leo de Laborde, et M. Linant  
des Espéras ont passé dans la cité. Depuis, plusieurs autres voyageurs ont suivi la même route; aucun  
n'est parvenu au but sans avoir affronté des dangers.

Le chemin qui conduit de la ville de Pétra, même  
de ce qui reste de cette ville, parcourt les montagnes et se termine au milieu des rochers et  
des grottes. On y va dans la nuit par un ravin qui se creuse au milieu des rochers, mais aussi difficiles les  
une que les autres, parcourent les montagnes et les grottes de Pétra, qui sont de roches. Quand  
on se dirige vers le centre du massif des montagnes d'Edessa, on entre dans les faubourgs de la vaste  
nécrropole. On y voit que des demeures de marbre dans un obscur défilé pour arriver à la ville.  
Tribes et caravanes s'arrêtent dans ce pays plutôt dans un refuge de voleurs que dans une cité autrefois  
riche et prospère. La ville est remplie de monuments superbes; ici un tombeau de toute beauté  
sculpté dans la roche, là un palais, ailleurs un temple, et partout une multitude de tombes, de  
maisons de culte, de statues, de colonnes, toutes taillées dans le rocher avec un art admirable.

Les ruines de Pétra sont une des plus grandes curiosités qu'il soit possible de voir en ce pays de  
nos jours. Elles ont été visitées par les voyageurs et les missionnaires tout ce siècle dans le monde.







L n'y a rien à revendiquer pour l'art anglais dans cette œuvre en dehors de la gravure.

S'il est un peintre peu susceptible d'être compris et encore moins imité par l'École anglaise, c'est certainement Raphaël ; tous les essais qu'elle a tentés dans ce genre ont tous été malheureux sans exception. Raphaël possède une élévation de style qui n'est pas toujours comprise parce qu'elle dépasse la portée ordinaire ; il faut être artiste pour l'apprécier comme il convient, et il n'est pas rare de voir des hommes intelligents déclarer que les tableaux de ce grand peintre les laissent complètement indifférents.

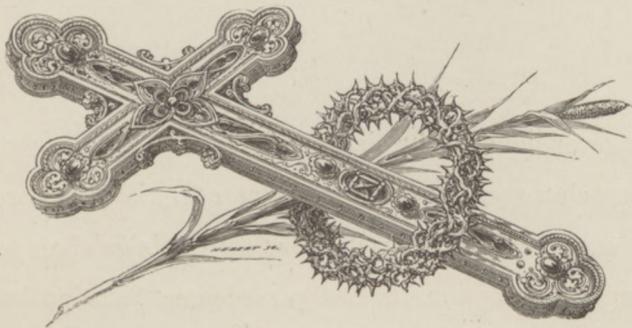
Il semblerait que les œuvres de ce grand maître ne sont pas assez nombreuses pour que ses biographes aient pu en oublier une, surtout une de l'importance de la *Madone au Livre*. Cependant ni Vasari, ni Lanzi, ni de Quincy ne font aucune mention de la toile qui nous occupe. Passavant seul, dans ces derniers temps, en a donné la description et lui a enfin rendu le rang qu'elle mérite d'occuper dans l'œuvre du grand peintre. Nous pensons cependant que c'est de ce tableau que parle Kugler lorsqu'il dit : « Dans le beau tableau venant du palais Colona à Rome, et qui est actuellement au Musée de Berlin, on trouve la même grâce enfantine et la même tendresse maternelle que dans les autres tableaux de ce maître. Mais ces quelques mots ne suffisent pas pour classer une toile de cette importance et d'une aussi illustre origine.

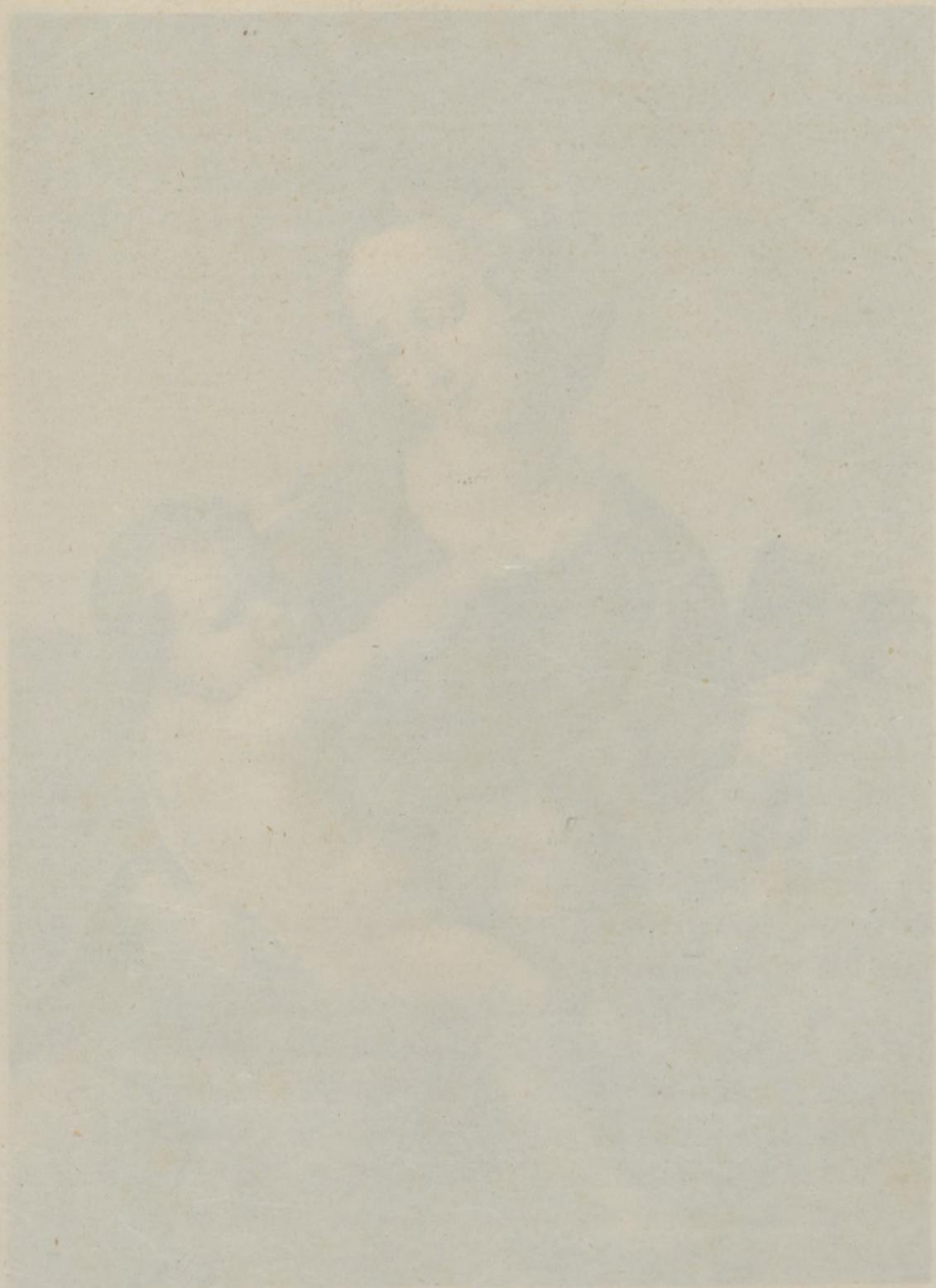
De Quincy, dans son appréciation générale des madones de Raphaël, dit que toutes ont été peintes pour des particuliers, et que l'auteur ne les considérait pas comme des sujets religieux proprement dits.

Quoi qu'il en soit, le peuple italien les a toutes acceptées comme des personnifications de la Vierge-Mère, et chaque maison possède au moins une copie d'un de ces tableaux.

Le sentiment de la grâce et de la beauté était inné chez Raphaël, et il a tiré un parti merveilleux de ce don de nature; jamais personne n'a reproduit comme lui la grâce dans les figures de madone et la véritable expression enfantine si difficiles à saisir en peinture.

C'est à ces éminentes qualités intuitives, autant qu'au savoir du peintre, qu'il faut attribuer cette écrasante supériorité qu'il possède et qui a fait le désespoir de ceux qui ont voulu marcher sur ses traces. Pour dignement l'apprécier il faut le regarder autant avec le sentiment qu'avec les yeux, et faire abstraction de toute préoccupation matérielle. C'est l'idéal poussé à sa suprême puissance, et quoique les formes de ses madones soient d'une richesse et d'une pureté remarquables, il règne dans l'ensemble un sentiment tellement chaste que l'idée religieuse et artistique s'empare exclusivement du spectateur.





Quoiqu'il en soit, le grand public les a toutes acceptées comme des personnifications de la Vierge-Mère, et chaque tableau possède un charme unique d'un de ces tableaux.

Le sentiment de la grâce, et de la beauté était inné chez Raphaël, et il a tiré un parti merveilleux de ce don de nature, jamais parvenu à reproduire comme lui la grâce dans les figures de madone et la variété de ses poses et attitudes à une si jeune pecture.

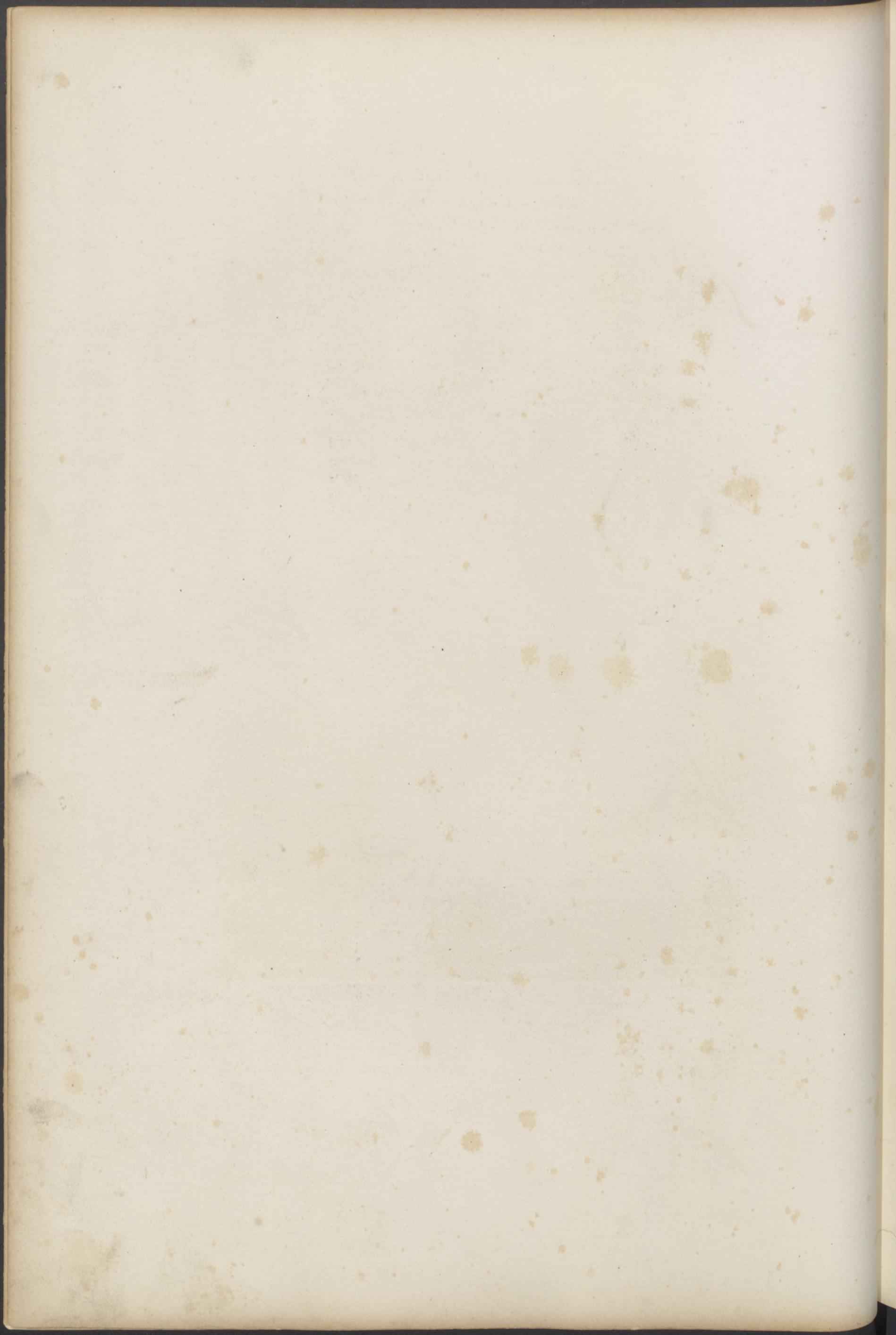
Il faut donc reconnaître que, dans ce genre de peinture, qu'il faut attribuer cette puissance à son génie, et à la grâce de son cœur qui ont voulu marcher sur ses traces. Pour apprécier la beauté de ces figures, il faut les regarder avec les yeux, et faire abstraction de tout ce qui les entoure, et se laisser aller à la contemplation pure, et que les formes et les couleurs, dans leur ensemble, produisent dans l'esprit un sentiment de pureté et de beauté, et que le spectateur se trouve en face d'un spectacle de pureté et de beauté.





RAFFAELLE. PINXT

P. LIGHTFOOT. SCULPT





ES personnes qui ont visité le château de Windsor auront sans doute remarqué dans un des appartements, le salon de la Reine, plusieurs grands tableaux de Zucherelli, qui y ont été placés sous le règne de Georges III.

Zucherelli naquit en 1702, à Pitigliano en Toscane. Il commença à étudier sous Paolo Anesi, puis il passa dans les ateliers de Mario Morandi et de Pietro Nelli.

Dans le principe de ses débuts, il s'adonna à la peinture d'histoire; mais son goût naturel, qui le poussait invinciblement vers le paysage, le ramena bientôt à ce genre dans lequel en peu de temps il acquit une brillante renommée.

En 1752, Zucherelli passa en Angleterre, où sa manière fut très-goûtée; il s'y acquit bientôt de puissants protecteurs, et y demeura jusqu'en 1773, époque à laquelle il retourna en Italie et se fixa à Florence.

Zucherelli arriva en Angleterre au moment où le goût des arts commençait à s'éveiller dans ce pays; le gouvernement et les grands seigneurs se piquaient de protéger les artistes et les appelaient de toutes les contrées de l'Europe pour venir s'établir à Londres. Parmi les noms des artistes dont se compose la liste des premiers membres de l'Académie royale d'Angleterre, nous trouvons un grand nombre d'étrangers, parmi lesquels figure Zucherelli.

On ignore généralement sur le continent que, pour faire partie de l'Académie royale de Londres, n'est pas nécessaire d'être Anglais; il suffit d'être reconnu pour un peintre de talent, d'habiter l'An-

gleterre et d'envoyer des tableaux aux expositions de l'Académie. Lorsque Georges III fonda cette institution qui devait tant contribuer au perfectionnement de la peinture en Angleterre, ce fut sur les instances d'un grand nombre d'artistes dont les noms méritent d'être reproduits ici. On verra par la consonnance de ces noms qu'il y en avait de nationalités différentes; c'étaient : B. West, F. Zucherelli, N. Dance, S. Wale, J.-B. Cipriani, J. Meyer, R. Wilson. G.-M. Moser, A. Kauffmann, C. Cotton, F. Bartolozzi, F. Cotes, E. Penny, G. Barres, P. Sandley, R. Yeo, Marie Moser, A. Carlini, W. Chambers, J. Wilton, F.-M. Newton, F. Haymann; il y avait dans cette première liste neuf étrangers et deux dames. Ce n'est que douze ans plus tard que le nombre des académiciens fut augmenté et porté à quarante.

*La Source* est un des bons tableaux de Zucherelli; le paysage est d'une fraîcheur ravissante et les divers plans supérieurement disposés. Les personnages sont moins réussis; on doit surtout reprocher au peintre d'avoir donné des membres trop enfantins aux deux petits garçons qui jouent sous les yeux de leur mère. Les enfants, à cet âge, ont déjà les formes plus accusées et n'ont plus cette rondeur et cette mollesse de chair qui n'appartient qu'au premier âge.

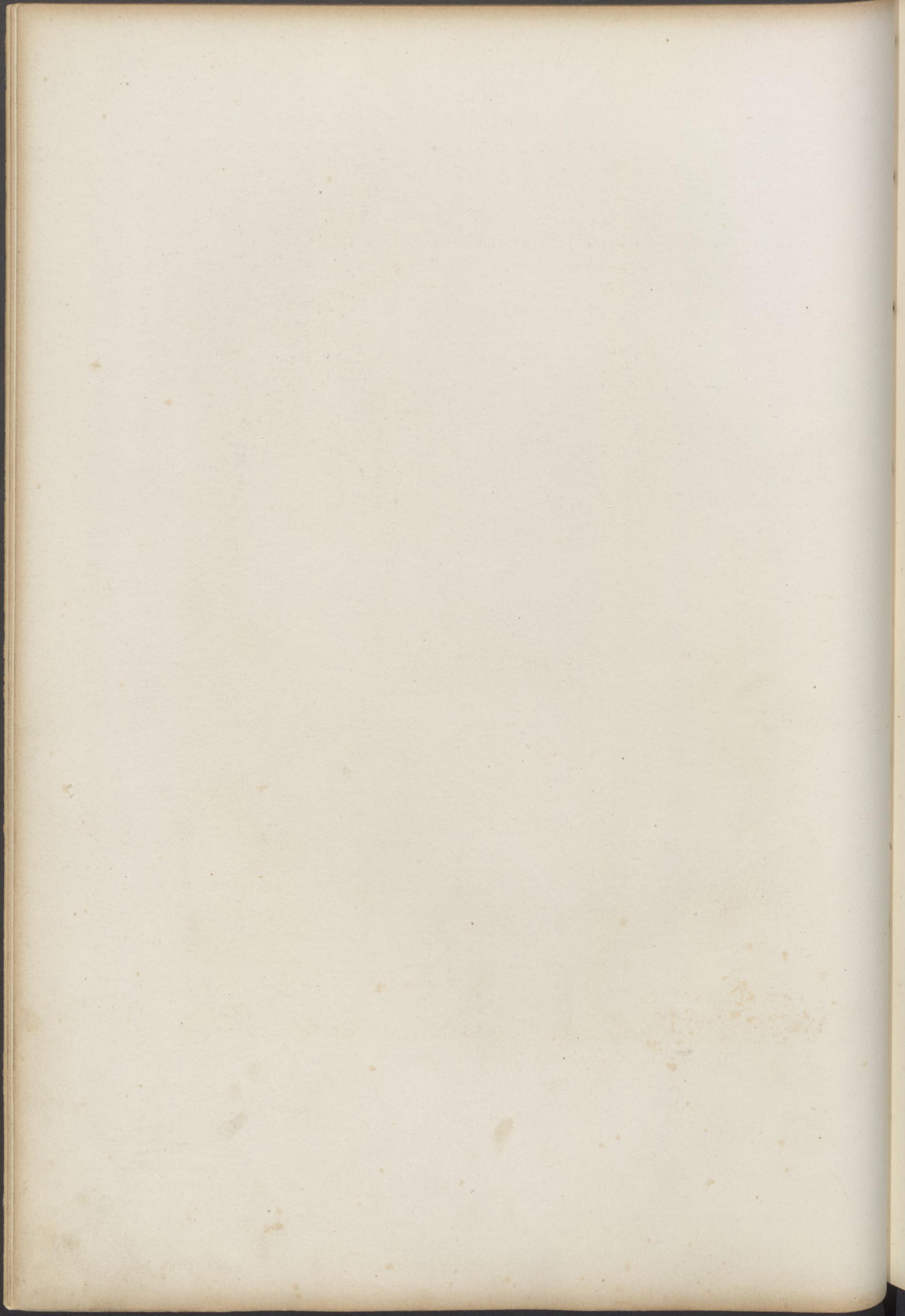
Les tableaux de Zucherelli sont dispersés dans les collections d'amateurs.

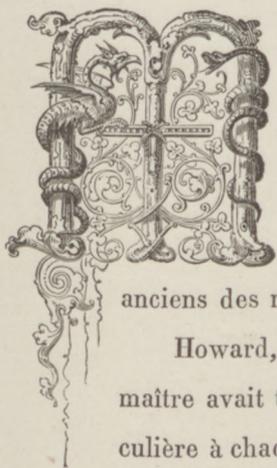




F. ZUCCHERELLI. PINXIT

E. BRANDARD. SCULPSIT





ALGRÉ le grand nombre de peintres de portraits que possède l'Angleterre, il n'en est pas un qui atteigne à la hauteur de sir T. Lawrence, surtout dans les portraits de femmes. Dans cette branche de l'art, Lawrence s'est montré le digne successeur de Reynolds ; ces deux grands artistes ne redoutent aucuns rivaux dans l'école moderne et peuvent sans crainte soutenir la comparaison avec les anciens des meilleures époques.

Howard, de l'Académie Royale de Londres, dans une leçon sur Lawrence, disait que le maître avait trouvé une voie nouvelle ; que nul n'avait su saisir comme lui l'expression particulière à chaque physionomie, et que sous ce rapport il a peut-être été supérieur à ses deux rivaux, Titien et Reynolds.

Sans aller aussi loin, nous dirons cependant que Lawrence est unique pour le choix de ses types, et c'est certainement à l'art d'avoir su trouver ses modèles qu'il doit une partie de sa supériorité.

Tout ce que le pays contenait de femmes remarquables par le rang, l'élégance et la beauté, se pressaient à la porte de son atelier, et sur chacun de ces gracieux visages il saisissait quelque trait ou quelque ligne qu'il avait l'immense habileté de fondre en un seul type. De là cette série de portraits si admirables de sentiment et de délicatesse.

Jamais Reynolds ni même Lawrence n'ont rencontré un plus beau et plus élégant modèle que Lady Constance Gertrude, aujourd'hui comtesse de Grosvenor, et Winterhalter doit se féliciter de l'avoir rencontré.

Cette noble dame est la plus jeune des filles du duc de Sutherland; elle est née en 1834 et fut mariée en 1852 au comte de Grosvenor, fils aîné du marquis de Wertminster.

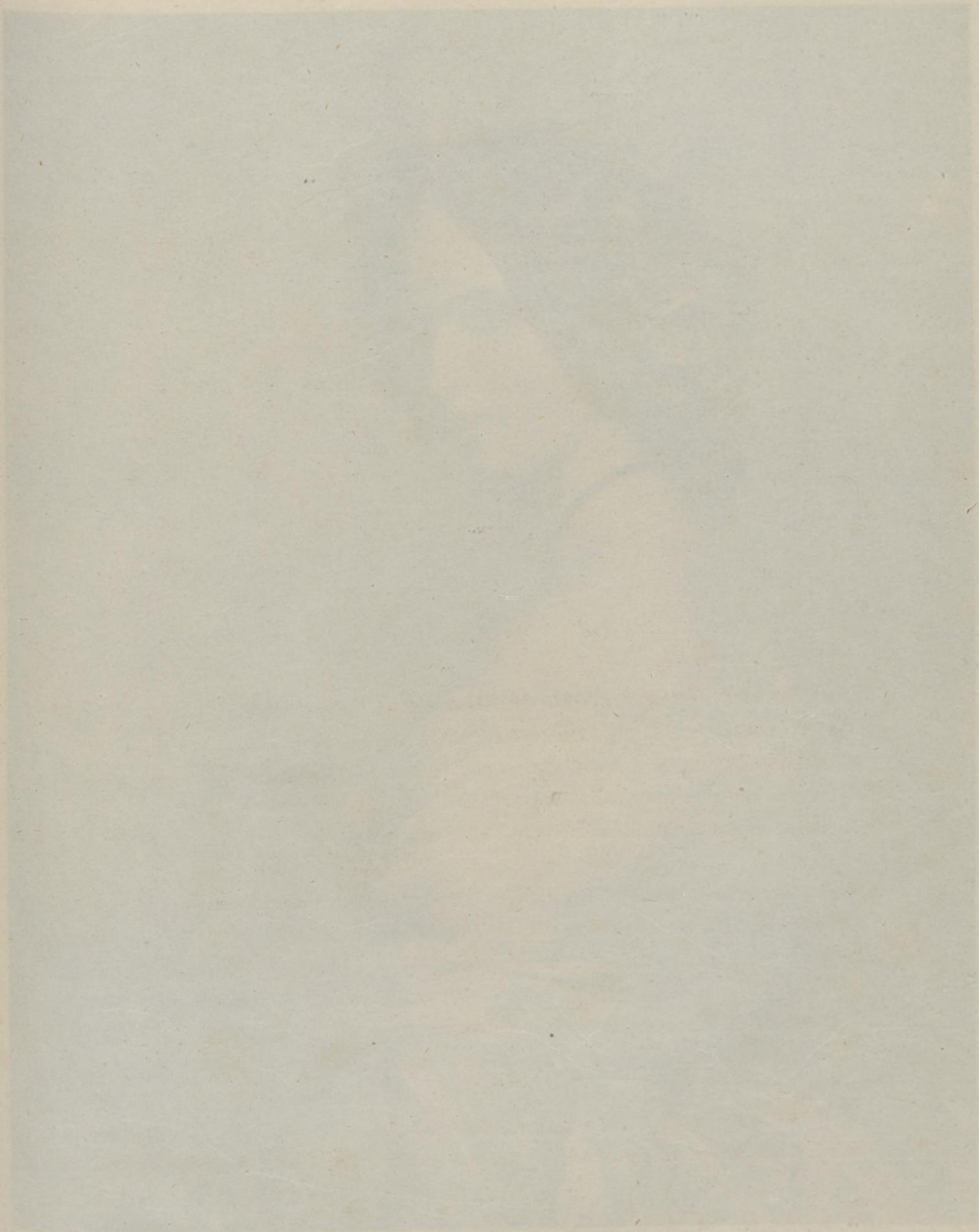
Ce portrait, fait avant le mariage de Lady Constance, est peint d'une manière exquise. La figure respire la noblesse en même temps que la douceur et l'intelligence. L'artiste a rendu toute justice à son modèle.

Le talent de Winterhalter est plus remarquable dans les tableaux où se trouvent des figures isolées que dans ceux où il y a plusieurs personnages. Il compose bien ses groupes, mais on y remarque toujours de la raideur.

Ce peintre, bien vu à la cour d'Angleterre, était très-admiré du prince Albert. La reine Victoria l'a nommé peintre de la Cour.

Le portrait de *Lady Constance* est à la galerie d'Osborne.





Cette noble dame est la plus jeune des filles du duc de Sutherland; elle est née en 1834 et fut mariée  
en 1852 au comte de Aberdeen, fils du duc de Westminster.

Le portrait de Lady Aberdeen, est peint d'une manière exquise. La figure  
est pleine de noblesse et de dignité, et l'artiste a rendu toute justice à son

caractère. On trouve dans ce portrait des figures isolées  
et des groupes, mais on y remarque toujours

une certaine harmonie. Le roi Albert, La reine Victoria, le

prince de Galles, le prince de Wales, le duc de Cambridge, le duc de

York, le duc de Devonshire, le duc de Devonport, le duc de

Edinburgh, le duc de Gloucester, le duc de Kent, le duc de

Northumberland, le duc de Norfolk, le duc de Northampton, le duc de

Orkney, le duc de Roxburgh, le duc de Sutherland, le duc de

Westminster, le duc de York, le duc de Devonshire, le duc de

Devonport, le duc de Edinburgh, le duc de Gloucester, le duc de

Kent, le duc de Northumberland, le duc de Norfolk, le duc de

Northampton, le duc de Orkney, le duc de Roxburgh, le duc de

Sutherland, le duc de Westminster, le duc de York, le duc de

Devonshire, le duc de Devonport, le duc de Edinburgh, le duc de

Gloucester, le duc de Kent, le duc de Northumberland, le duc de

Norfolk, le duc de Northampton, le duc de Orkney, le duc de

Roxburgh, le duc de Sutherland, le duc de Westminster, le duc de

York, le duc de Devonshire, le duc de Devonport, le duc de

Edinburgh, le duc de Gloucester, le duc de Kent, le duc de

Northumberland, le duc de Norfolk, le duc de Northampton, le duc de

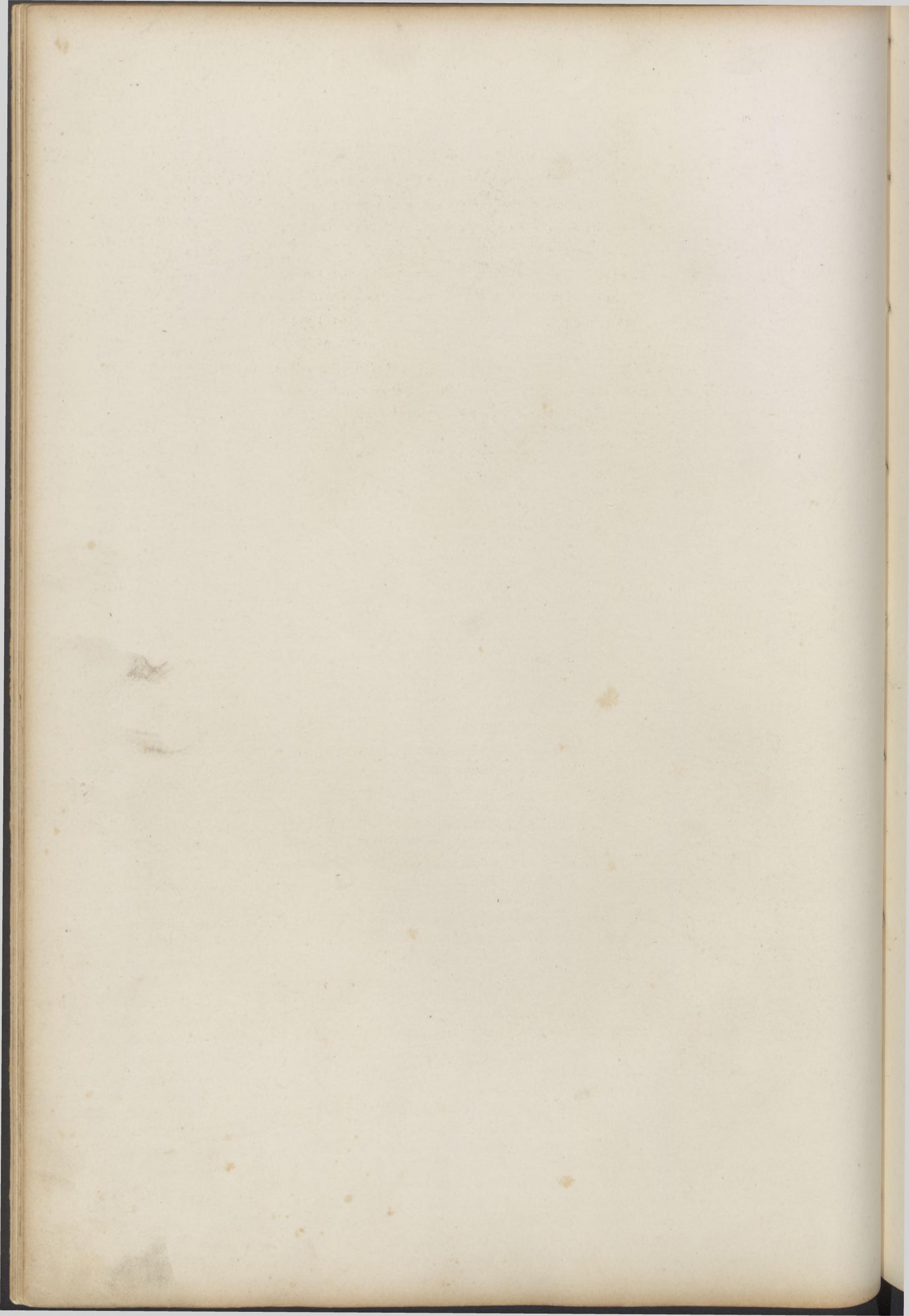
Orkney, le duc de Roxburgh, le duc de Sutherland, le duc de

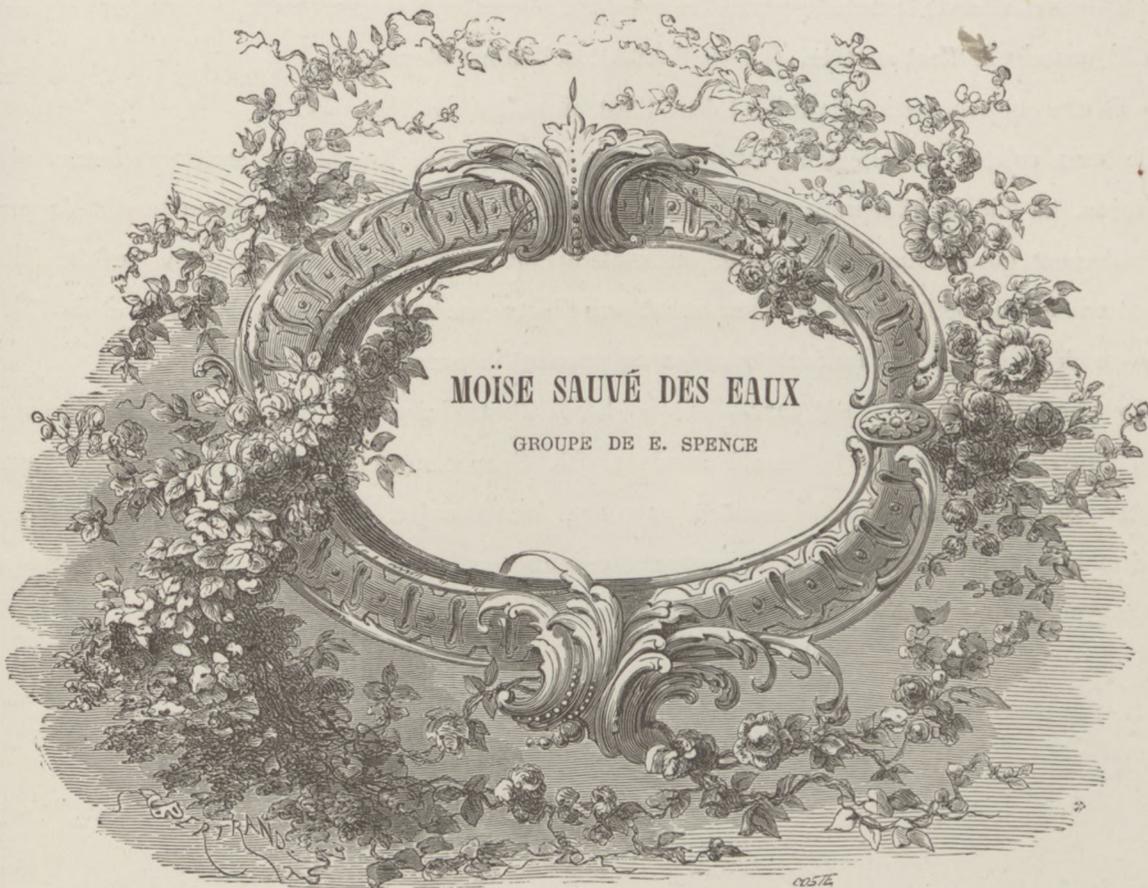
Westminster, le duc de York, le duc de Devonshire, le duc de



F. WINTERHALTER, PINXIT

T. VERNON, SCULPTOR





Le sculpteur anglais, M. Spence, a choisi la ville de Rome pour sa résidence et passe sa vie à étudier l'antique. Il faut l'avouer, il n'y a guère que la ville éternelle qui offre assez de ressources à l'artiste pour lui permettre de dépenser sa vie à des études variées, sans être obligé d'aller chercher au loin de nouveaux modèles. Rome est encore plus l'école de la sculpture que de la peinture; les modèles y sont plus abondants, et on en rencontre là ce qu'on ne saurait trouver ailleurs.

La peinture est divisée en un grand nombre d'écoles qui ont leurs partisans prononcés et qui toutes, il faut le dire, ont de grandes qualités, quoique très-différentes entre elles. Ainsi l'école flamande ne ressemble guère à l'école italienne, et cependant l'une et l'autre ont produit de grands maîtres justement admirés. En sculpture, la différence est moins grande, et, quoique chaque artiste et même chaque pays ait sa manière, il n'y a pas un antagonisme marqué comme en peinture. L'absence du coloris dans la sculpture évite bien des motifs de dissentiment: il ne reste que la forme et l'expression, qui dépendent de la science et du sentiment, et non de l'œil et des effets de perspective.

Le groupe de M. Spence, *Moïse sauvé des eaux*, est puisé dans la Bible et tiré du paragraphe suivant:

« Et la fille de Pharaon vint pour se baigner dans la rivière, et ses servantes marchaient sur les bords;

- » Et quand elle vit la nacelle parmi les roseaux, elle envoya ses servantes la chercher;
- » Et quand elle l'eut ouverte, elle vit l'enfant, et l'enfant pleura;
- » Et elle eut compassion de lui, et dit : C'est un enfant des Hébreux. »

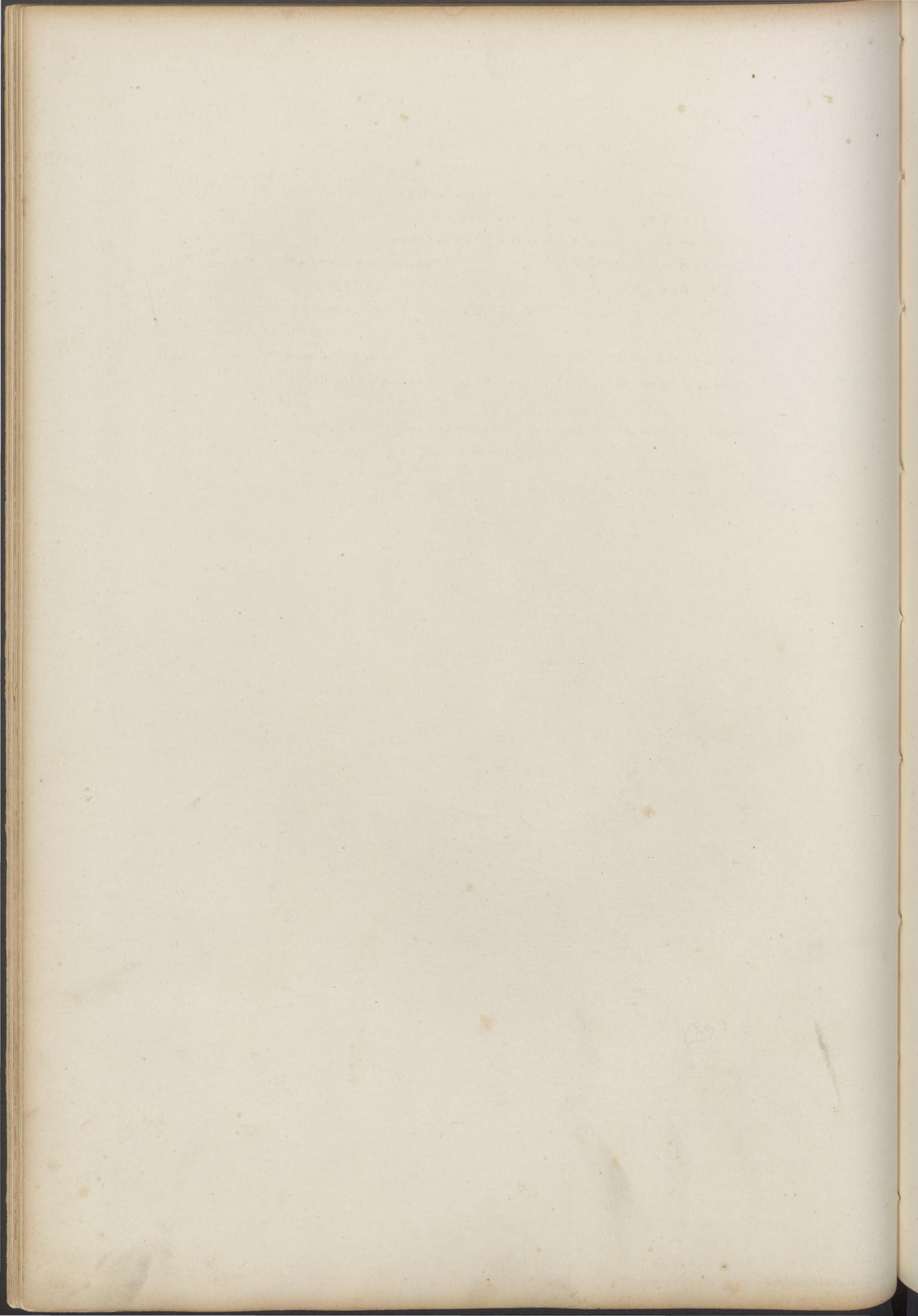
Ce beau sujet a parfaitement été rendu par le sculpteur; les figures sont gracieuses et bien composées. La fille de Pharaon a toute la majesté voulue, et la compagne sur laquelle elle s'appuie est admirablement posée. Leur expression, en contemplant l'enfant, est d'un naturel parfait. Elles ne pensent pas que ce petit être qu'elles secourent sera l'instrument de punition de Pharaon et de l'Égypte, et que ce chétif enfant fera un jour trembler un puissant monarque.

Il y a peu d'années qu'il eût paru plus que hardi d'introduire dans un grand sujet d'art un type négre, type si en dehors de la beauté classique. M. Spence nous offre pourtant ici une figure de négresse très-agréable et parfaitement à sa place dans le sujet. Cette esclave à genoux devant sa royale maîtresse qui intercède pour le pauvre abandonné, est, à tous les points de vue, très-remarquable.

Ce groupe appartient à M. Naylor de Birmingham.









N général les peintres anglais sont nationaux, surtout les paysagistes, mais il en est peu qui aient poussé aussi loin que M. Cooper l'amour du sol natal. Cet artiste à reproduit presque tous les coins de terre de la Vallée de Staur, près de Canterbury où il est né, sans avoir l'air de penser que la variété ne nuit pas au mérite. Il lui a fallu un véritable talent comme peintre d'animaux pour faire oublier sa monotonie.

Les Anglais font un grand cas du talent de M. Cooper et ses plus chauds admirateurs ont voulu le poser en rival des Van-Cuyp, des Potter et des Berghem. Nous n'irons pas aussi loin, mais nous devons déclarer néanmoins que cet artiste est un peintre d'un grand mérite.

*La Ferme* est une production de la jeunesse de M. Cooper; quoique faible de coloris, ce tableau est très-remarquable sous le rapport de la composition et de l'entente du pittoresque. Né dans une contrée riche en paturages et par conséquent en bétail, notre peintre a toujours eu sous les yeux de beaux et nombreux modèles et il suffit de jeter les yeux sur une de ses toiles pour voir qu'il a très-sérieusement étudié l'anatomie des animaux.

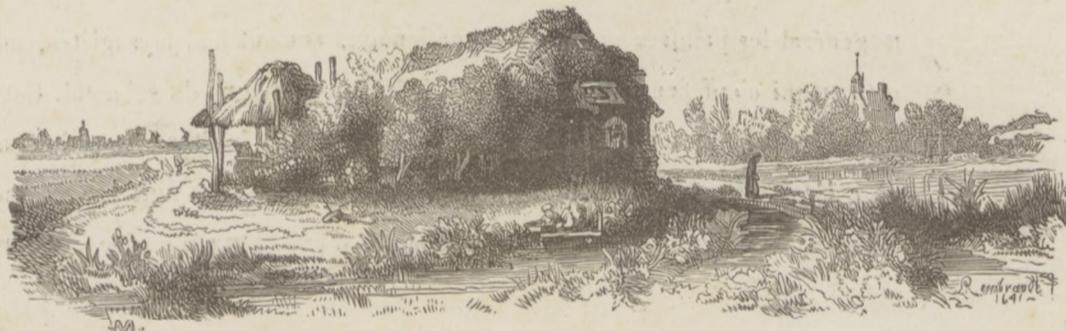
La maison qu'on aperçoit dans le tableau qui nous occupe, paraît avoir été quelque chose de mieux qu'une ferme; il lui reste un faux air de château, qui fait songer à une grandeur déchue. Le grand chêne qui l'ombrage, est peint avec une finesse peu commune, il forme une partie essentielle du

paysage; on ne pourrait le supprimer sans détruire complètement la physionomie du tableau. Il donne à tout l'ensemble un cachet de vérité incontestable et décèle sûrement la partie de l'Angleterre où le peintre a cherché son modèle.

La toile est suffisamment garnie de toutes sortes d'animaux, sans pourtant présenter ni encombrement ni confusion; chaque figure ressort sans nuire aux autres. Les espèces sont assez variées pour montrer que l'artiste connaît tous les types et qu'il sait les reproduire avec une vérité frappante. On voit là un superbe taureau, des vaches, des moutons, une chèvre et ses chevreaux, le poney que monte la ménagère pour aller au marché, des poulets, des canards, des porcs passant leur groin à travers les barreaux de leurs bauges, et le dogue fidèle, vigilant gardien de toute cette population rustique.

Une jeune laitière et sa servante sont les seuls spécimens de la race humaine, au milieu de ces nombreux échantillons du genre animal; une plus grande quantité de personnages nuirait à l'harmonie de l'ensemble.

Toutes les parties du tableau sont traitées avec goût et avec soin, et quoique la couleur soit peu riche, les tons ne manquent pas cependant de transparence.





T. S. COOPER, A.R.A. PAINTER.

J. GODFREY, ENGRAVER.





POUSSIN (Nicolas), est une des plus grandes gloires de l'École française. Il naquit aux Andelys, en Normandie, en 1594, et mourut à Rome en 1665.

Le Poussin, envoyé très-jeune à Rome, conserva pendant toute sa vie la plus grande prédilection pour cette ville qui résumait à son époque, encore bien plus que de nos jours, l'idéal artistique de tous les vrais génies. Il étudia les maîtres italiens et devint bientôt lui-même un maître hors ligne. On se disputait ses tableaux, et sans le patriotisme du peintre, la France eût vu passer à l'étranger la majeure partie des chefs-d'œuvre qu'il produisait.

Remarquable surtout par la grandeur de la conception et l'harmonie de la composition, Poussin tint d'abord très-peu à produire de grandes toiles. Il donna en plein dans le goût de son temps, et presque toute sa jeunesse fut employée à peindre des Satyres, des Nymphes, des Bacchantes et autres objets mythologiques.

Le pape Clément IX, trouvant que son talent était appelé à de plus hautes destinées, lui conseilla d'abandonner un genre au-dessous de son génie, et Poussin aborda la grande peinture. Les trois premiers tableaux qu'il fit dans cette nouvelle manière sont : *les Troubles de la Vie*; — *le Temps découvrant la Vérité* et *les Bergers d'Arcadie*.

L'idée de Poussin, dans *les Bergers d'Arcadie*, est de montrer que la mort est toujours présente et que la plus grande félicité terrestre ne saurait la retarder d'un instant.

Les poètes ont célébré à l'envi les beautés idéales de l'Arcadie; ils en ont fait le type de la félicité

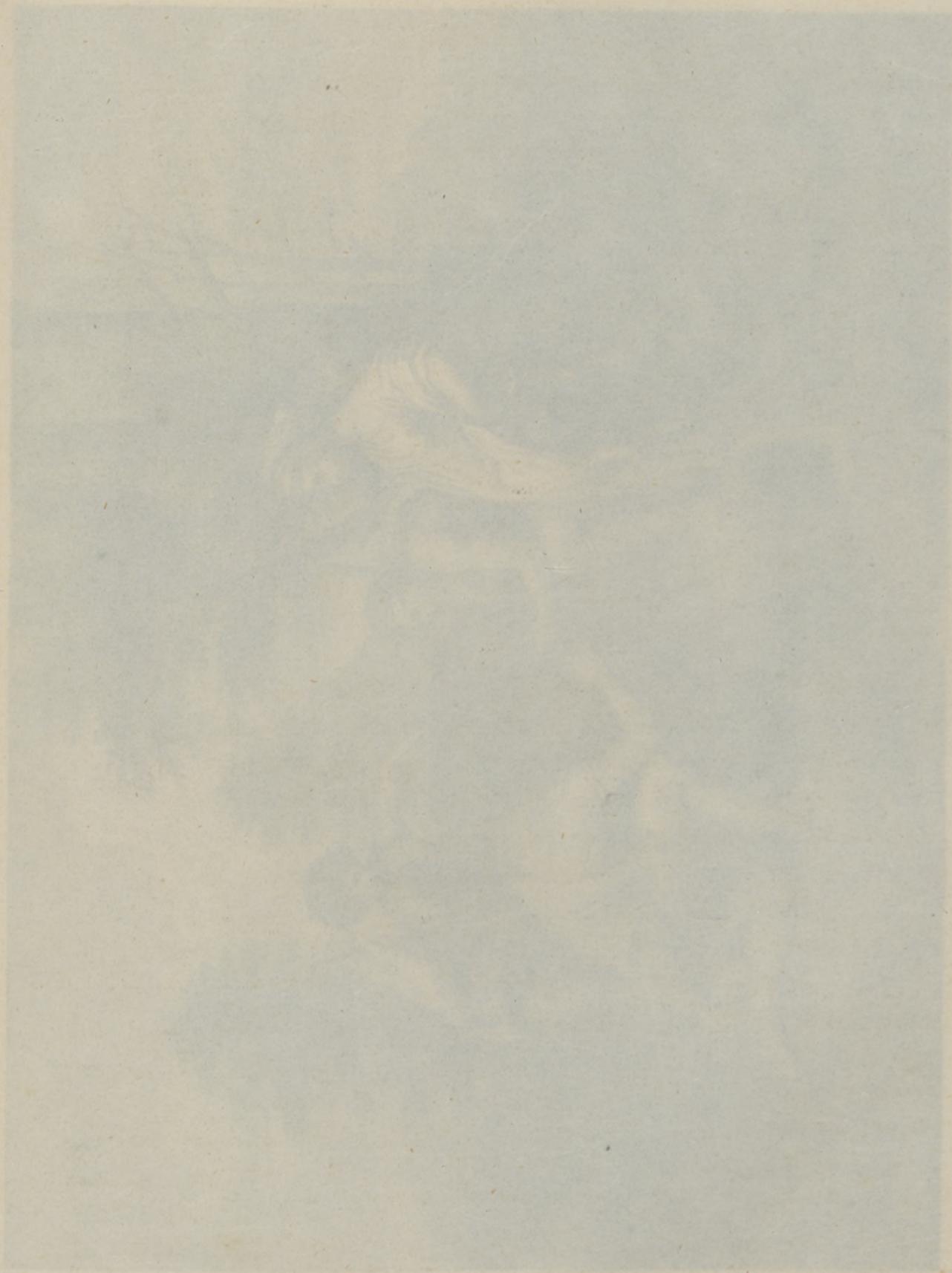
terrestre. Le peintre a admirablement rendu ces poétiques fictions, et, au milieu des merveilles de cette nature idéale, ses personnages respirent le bonheur avec l'air qui les entoure. Mais sur toute cette scène il règne un sentiment qui semble dire : « Tu vois l'Arcadie, pays de joie et de délices ; eh bien ! la mort se trouve là comme ailleurs. »

Les arbres qui entourent le tombeau sont chétifs ; il y a peu de verdure, point de troupeaux. Cette tombe paraît avoir été complètement délaissée avant l'arrivée des bergers, et cependant l'homme qui dort sous cette terre où ils sont si heureux a été un berger comme eux.

Trois bergers et une bergère forment un groupe : l'aîné explique l'inscription ; leur expression est douce et mélancolique. On rencontre peu de tableaux qui aient autant que celui-là le pouvoir d'éveiller dans l'âme du spectateur un sentiment de tristesse aussi profond, au moyen d'une scène aussi simple et aussi naturelle. La figure de la femme est d'une rare beauté ; toutes les parties du tableau sont admirablement peintes et les draperies bien conçues et bien ajustées.

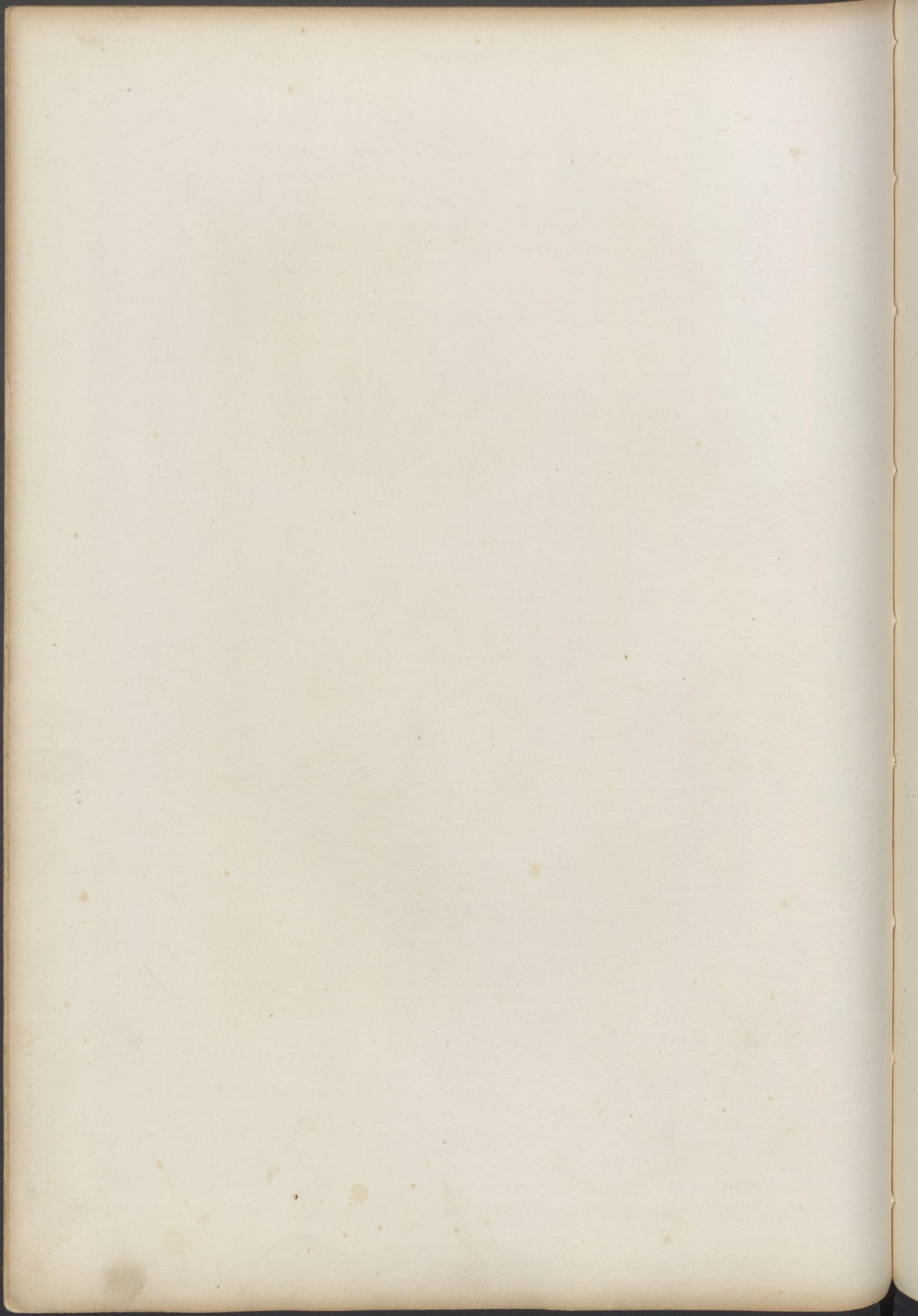
Ce tableau est au Musée du Louvre.

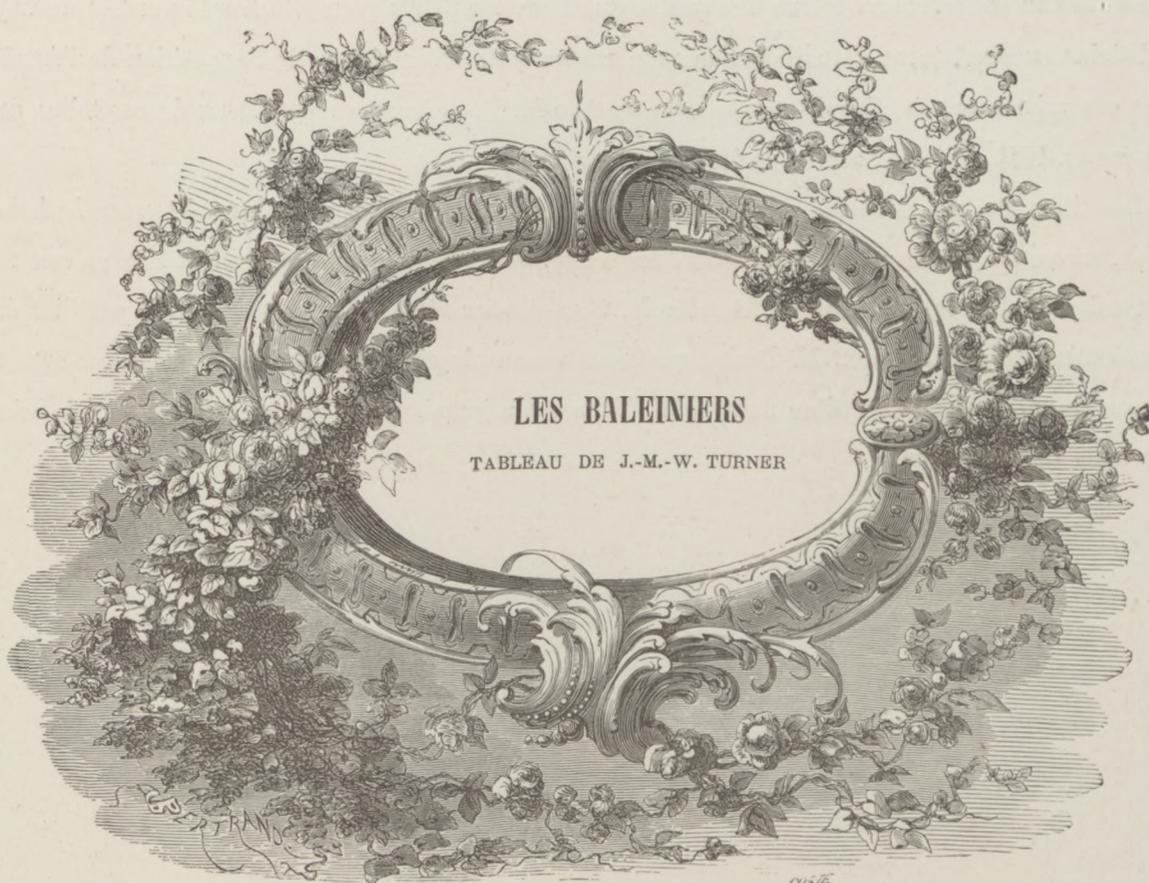












'EST au graveur, M. Braudard, que revient tout l'honneur du succès de la scène des baleiniers.

Turner a peint ce tableau en 1846, à une époque où renonçant à l'élément réaliste il laissait au public le soin de deviner ce qu'il avait voulu faire. Évidemment les matériaux de la composition sont sur la toile, mais si vaguement disposés qu'il est très-difficile de comprendre la pensée du peintre.



Il y a peu de tableaux de Turner, je veux parler de ceux qu'il a peints dans les vingt dernières années de sa vie, qui puissent être regardés comme on regarderait les œuvres d'un autre peintre. Ce n'est qu'en se plaçant à une distance déterminée qu'on peut comprendre ce qu'il a voulu faire et, même dans cette condition, n'y parvient-on pas toujours aisément.

C'est avec ces matériaux vagues et incertains que M. Braudard a produit une planche charmante, aussi remarquable par le fini de l'exécution que par la distribution de la lumière. Le ciel léger est varié de tons au moyen des dégradations les plus savantes; le soleil radieux, dont les rayons se jouent à travers de petits nuages, donne un aspect particulier aux navires. La délicatesse de l'exécution n'exclut ni la fermeté ni la vigueur des tons; le premier plan agit en repoussoir et fait valoir les dernières teintes.

Cette planche est une des dernières qu'ait gravées M. Braudard; ce regrettable artiste est mort peu de temps après l'avoir terminée.

Le tableau *des baleiniers* est un des quatre que Turner a peints pour illustrer l'industrie de la pêche à la baleine en Angleterre, et, si l'on s'en rapporte au texte du catalogue de l'exposition de l'Académie, toutes ces scènes ont été inspirées par l'ouvrage de M. Beale sur ce sujet. Deux de ces toiles ont été exposées en 1845, les deux autres en 1846.

Les titres de ces tableaux sont les suivants, par rang de dates: « *Hourrah! pour le baleinier*; *Erébus, encore un poisson*; *Baleinier fondant la graisse.* » Ces tableaux appartiennent à la galerie royale.

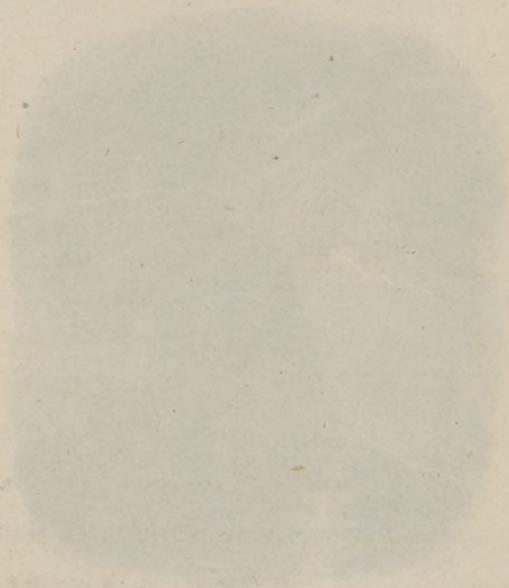
Quoiqu'en dise le catalogue de l'Académie, nous devons rétablir la vérité des faits sur l'inspiration et l'exécution de ces tableaux. M. Beale, que nous venons de citer, ne mentionne dans son livre aucun vaisseau du nom d'*Erébus*; d'un autre côté Turner n'a jamais visité les mers glaciales; la scène est donc toute d'imagination.



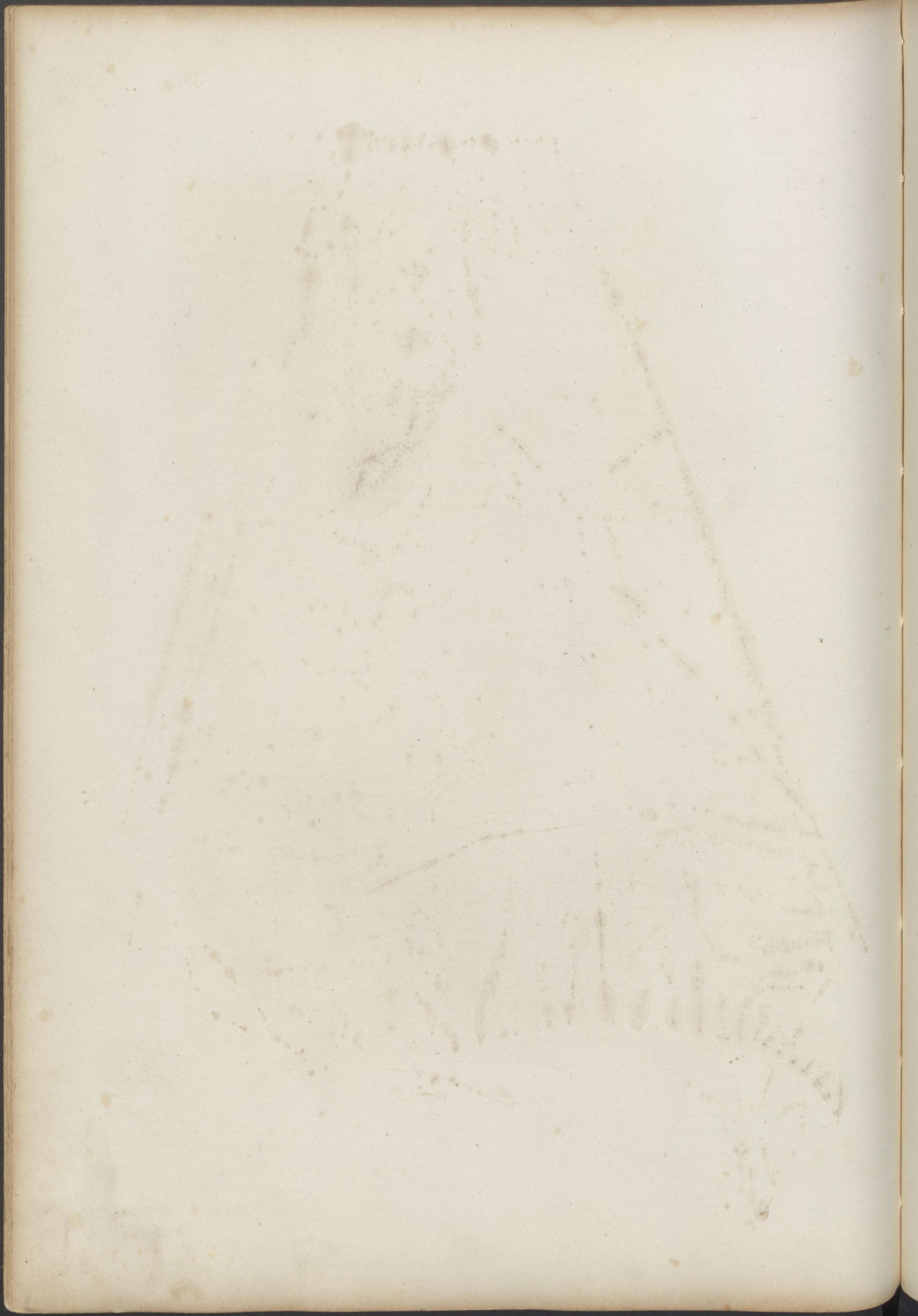


Le tableau de *Salomon* est un des quatre que Turner a peints pour illustrer l'industrie de la pêche  
à la haddock en Angleterre, et à l'on s'en rapporte au texte du catalogue de l'exposition de l'Académie  
pour les autres détails relatifs à l'ouvrage de M. Bate sur ce sujet. Deux de ces toiles ont été  
exposées à l'Académie des Beaux-Arts en 1844.

Le tableau de *Salomon* est un des quatre que Turner a peints pour illustrer l'industrie de la pêche  
à la haddock en Angleterre, et à l'on s'en rapporte au texte du catalogue de l'exposition de l'Académie  
pour les autres détails relatifs à l'ouvrage de M. Bate sur ce sujet. Deux de ces toiles ont été  
exposées à l'Académie des Beaux-Arts en 1844.









Il est assez difficile d'établir une relation de valeur exacte entre les œuvres des différents peintres, et surtout entre les divers genres de peintures.

Parmi les artistes, les uns s'adressent à la classe peu nombreuse des connaisseurs, et réussissent par l'élévation des idées, la science approfondie de leur art et leur habileté à interpréter les sentiments les plus cachés du cœur humain; d'autres, au contraire, ne s'attachent qu'à plaire à la foule par la facilité de leur exécution et la mise en scène des actes les plus ordinaires de la vie. Ces deux tendances si différentes obtiennent généralement le succès que recherchent leurs auteurs, et, pour s'en convaincre, il suffit d'aller visiter un salon d'exposition publique.

La masse des spectateurs passe presque toujours indifférente devant les toiles qui demandent une longue étude pour être appréciées; les efforts d'imagination la fatiguent, et la plupart du temps les connaissances historiques lui sont étrangères. Les scènes de la vie privée, au contraire, l'attirent et la retiennent; elle admire sans restriction ce qu'elle comprend si facilement; son amour-propre est flatté de se trouver si intelligente, et elle sait au peintre le plus grand gré de la rehausser ainsi elle-même à ses propres yeux. C'est là le secret de bien des réputations de notre temps.

Nous ne voulons pas prétendre par là que la peinture de genre soit exempte de tout mérite et que toutes les réputations qui se sont établies par elle sont usurpées. Non, certes, il y a des peintres de genre d'un grand talent, et M. Horsley, dont nous reproduisons ici le tableau, *le Chéri de la commune*,

a su se créer une place honorable parmi les peintres anglais ; sa réputation, bien loin d'être factice, est justement méritée.

Vulgariser l'art et en répandre le goût dans les masses est une belle mission que comprennent malheureusement trop peu d'artistes, et quand ceux qui s'y dévouent y réussissent comme M. Horsley, ils méritent les plus grands éloges. La toile dont nous nous occupons ici est pleine du sentiment de la vie rustique : le site est une bruyère dans laquelle fleurissent le gazon et le thym sauvage, une bruyère véritable, comme on en rencontre dans le centre de l'Angleterre. A gauche on aperçoit l'église du village, du côté opposé une habitation de villageois. C'est ce que nous appellerions en France un bien communal, un pâturage dans lequel les habitants ont le droit de mener paître leur bétail.

Une ânesse et son ânon sont en train de jouir de ces privilèges communaux, quand un jeune garçon qu'à son panier rempli de gibier et à son sac à lettres pendu à ses épaules on reconnaît pour le commissionnaire en titre de quelque gentilhomme campagnard du voisinage, voulant faire parade de sa force, prend l'ânon dans ses bras vigoureux et le porte vers deux petites filles qui semblent admirer sa prouesse.

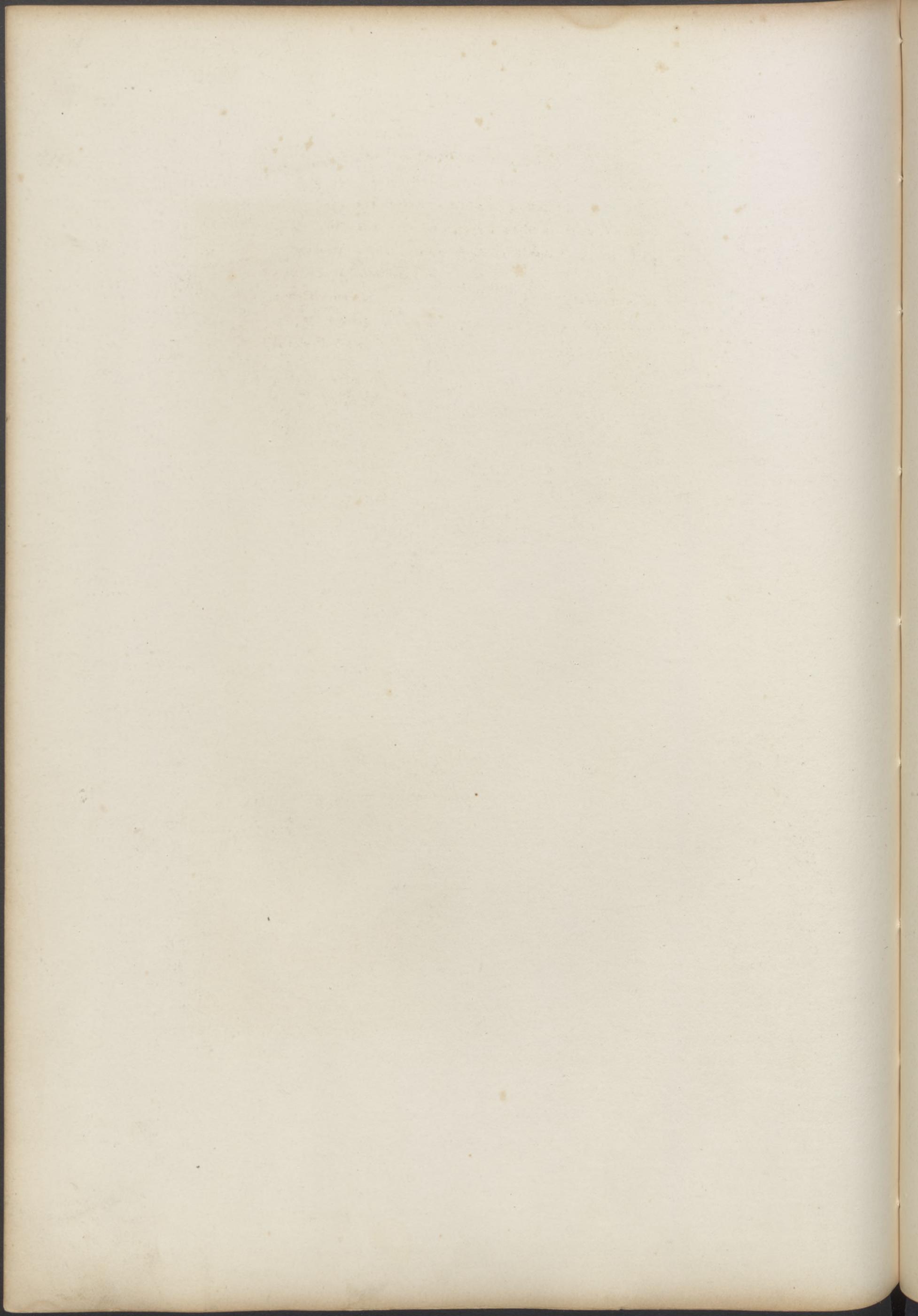
Ce tableau, peint avec soin, est d'une grande richesse de ton et de couleurs. Il a figuré à l'exposition du salon anglais de 1854, et fait actuellement partie de la galerie de M. James Eden, dont il est un des plus remarquables.





J. C. HORSLEY. A. R. A. PINX.

H. LEMON. SCULPT.





Le rendez-vous favori des peintres est Naples.

Bâtie en amphithéâtre, entourée de collines verdoyantes et baignée par les molles vagues de sa baie d'azur, cette cité et ses environs présentent à l'artiste des sites délicieux ou pittoresques qu'on ne saurait rencontrer ailleurs. De quelque côté qu'on se tourne, soit de *Capo di monte*, derrière la ville, soit de la baie qui se déroule à vos pieds, il y a partout le sujet d'un charmant tableau.

Le tableau de M. Callow a été acheté à l'exposition de la Société des aquarellistes en 1852.

Il représente la baie et la ville de Naples, prises de l'ouest, dans la plaine qui s'étend entre la cité et le Vésuve qu'on aperçoit dans le fond, et qu'on reconnaît au panache de fumée qui couronne son sommet. Le moment de la journée est le matin de bonne heure, comme l'indique le calme et la clarté de l'atmosphère. La baie, sans vagues, reflète le ciel bleu foncé, excepté dans les endroits frappés par les rayons du soleil. Au premier plan, on voit quelques cabanes et des fleurs cramoisies dont le soleil augmente encore l'éclat; le grand arbre sur la gauche suffit comme repoussoir et donne une profondeur suffisante à l'horizon.

Il y a des scènes qui portent à la rêverie et à la méditation : cette vue est de ce nombre. Il serait impossible à un homme intelligent et doué de sentiment de se placer à l'endroit d'où M. Callow a pris son point de vue, sans établir un rapprochement entre ces sites magnifiques et les sombres cités des

morts, Pompéia et Herculanium, ensevelies pendant près de deux mille ans sous la lave du volcan, et rendues depuis si peu de temps à la clarté du jour.

Naples, comme beauté de situation, n'a pas de rivale dans le monde. La vie douce et variée qu'on y mène, la splendeur et la misère qui se coudoient à chaque pas dans les rues bruyantes, offrent des contrastes qui n'existent pas ailleurs. Un voyage d'une heure en chemin de fer vous conduit aux Cités-Muettes, à Herculanium, où habitait la sœur de Caton, dans la Villa dont lui avait fait présent le premier César; à Pompéi, où résidaient Sénèque, Phèdre et Cicéron.

On ne peut faire un pas dans cette contrée magique sans évoquer le souvenir d'un grand nom ou d'un grand acte, et longtemps encore la campagne de Naples inspirera les artistes.

Le tableau de M. Callow appartient à la galerie d'Osborne.





morts, Pompéïe et Herculéum, ensevelies pendant près de deux mille ans sous la lave du volcan, et rendues depuis et font de temps à autre du jour.

Naples, capitale d'une île, n'a pas de rivale dans le monde. La vie douce et variée qu'on y mène, la situation et le climat qui se conduisent à chaque pas dans les rues bruyantes, offrent des beautés qui n'existent pas ailleurs. Un voyage d'une heure en chemin de fer vous conduit aux Cités-Éternelles. On habitait la suite de Eaton, dans la Villa dont lui avait fait présent le premier Lord de Salisbury, le comte de Salisbury, Phébus et Cicéron.

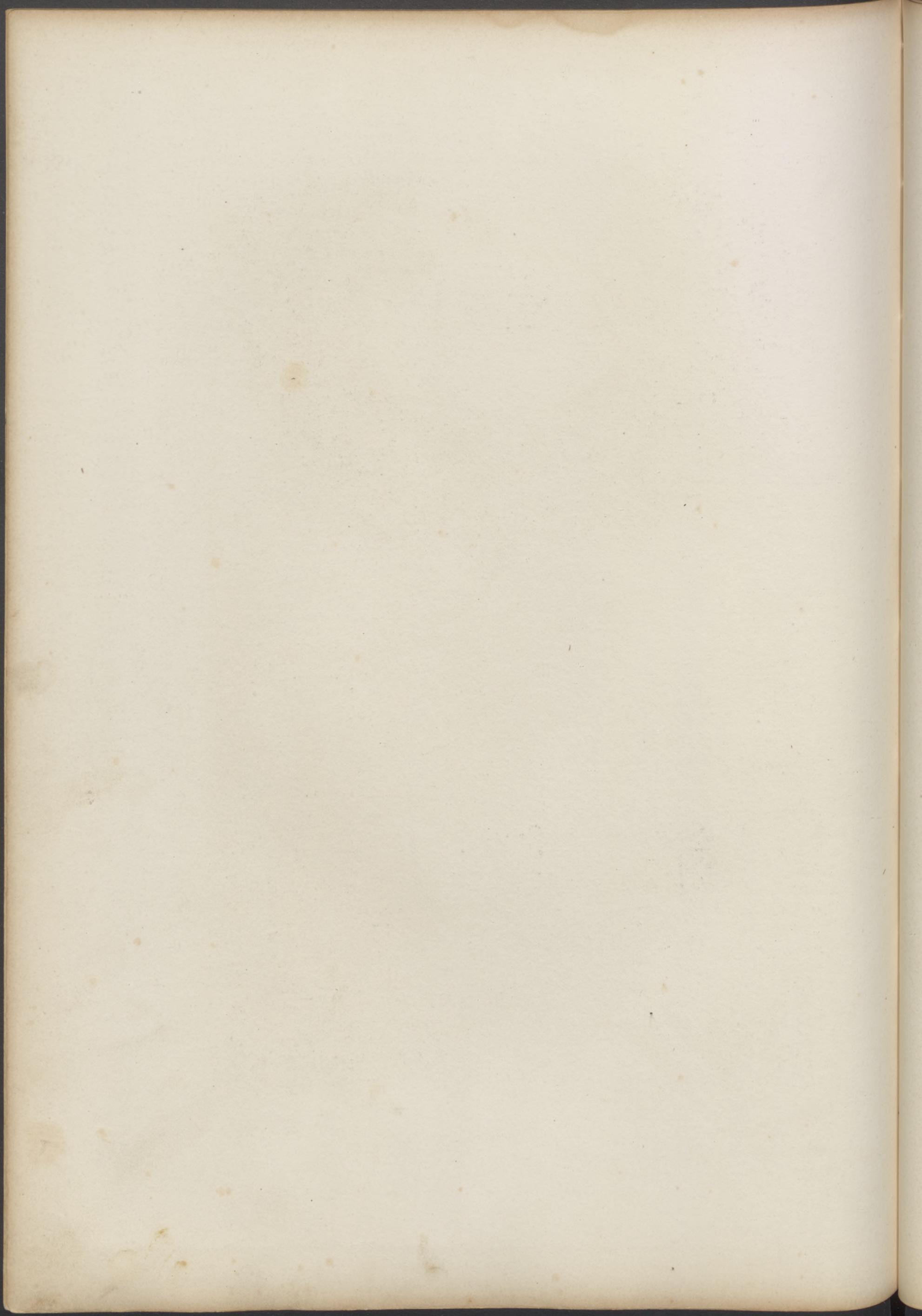
On ne peut dans un pas dans cette contrée magique sans évoquer le souvenir d'un grand nom ou d'un grand fait. Il y a longtemps encore la campagne de Naples inspirera les artistes.

Le tableau de M. Callow appartient à la galerie d'Osborne.



W. CARLOW, PINXT

R. WALLIS, SCULPT





La peinture de genre a atteint, dans l'école flamande, à un haut degré de perfection, et, de tout temps, les peintres de ce pays ont excellé dans cette partie de l'art.

Sous le titre de *peinture de genre* on classe un grand nombre de tableaux qui ont entre eux très-peu de ressemblance; il est très-difficile de déterminer où s'arrête et commence le *genre*. Il y a certainement une grande différence entre la peinture historique et la peinture de genre, et cependant un sujet de genre peut appartenir également à l'histoire, lorsque l'action est relevée et l'ensemble largement traité.

Les œuvres de Hogarth peuvent être regardées comme d'un genre d'un grand caractère, mais il ne s'est pas élevé jusqu'à l'histoire. S'ensuit-il de là que ses compositions si fines et si morales soient inférieures à un tableau qui aura la prétention de reproduire un fait de la vie d'une nation? La terrible et magnifique composition de Callot n'est pas non plus de la peinture d'histoire; quel fait historique, quelle bataille égalera jamais ce grand drame de l'humanité?

Le *Vétérinaire* n'a pas la prétention de s'élever à ces hauteurs, il est d'un genre familier, mais il est traité avec une grande supériorité. La scène qu'il représente a probablement été croquée sur nature dans quelque coin de la Belgique. Le titre primitif du tableau était l'Empirique, et certainement la figure principale justifie bien ce nom. C'est dans un classement postérieur qu'il a été désigné sous le titre de : le *Vétérinaire*, qui dit moins que le premier.

Notre homme est un de ces charlatans guérisseurs qui parcourent les campagnes, distribuant leurs conseils à tous venants, traitant indifféremment les hommes et les animaux.

Les vieillards, à la porte de leur chaumière, consultent cet habile homme sur la maladie d'une vache, leur unique bétail, peut-être. La bête malade a la tête baissée et l'œil demi-fermé. Les figures de ses maîtres ne sont guère moins tristes, car il est probable que leur prospérité est basée sur la santé de la pauvre vache; leur douleur est partagée par une jeune fille dans l'intérieur de la maison.

La physionomie du médecin est dramatique; sans doute il est maître du cas, et, avec un sourire malin, il rassure les campagnards en leur annonçant qu'il répond de la vie de la malade.

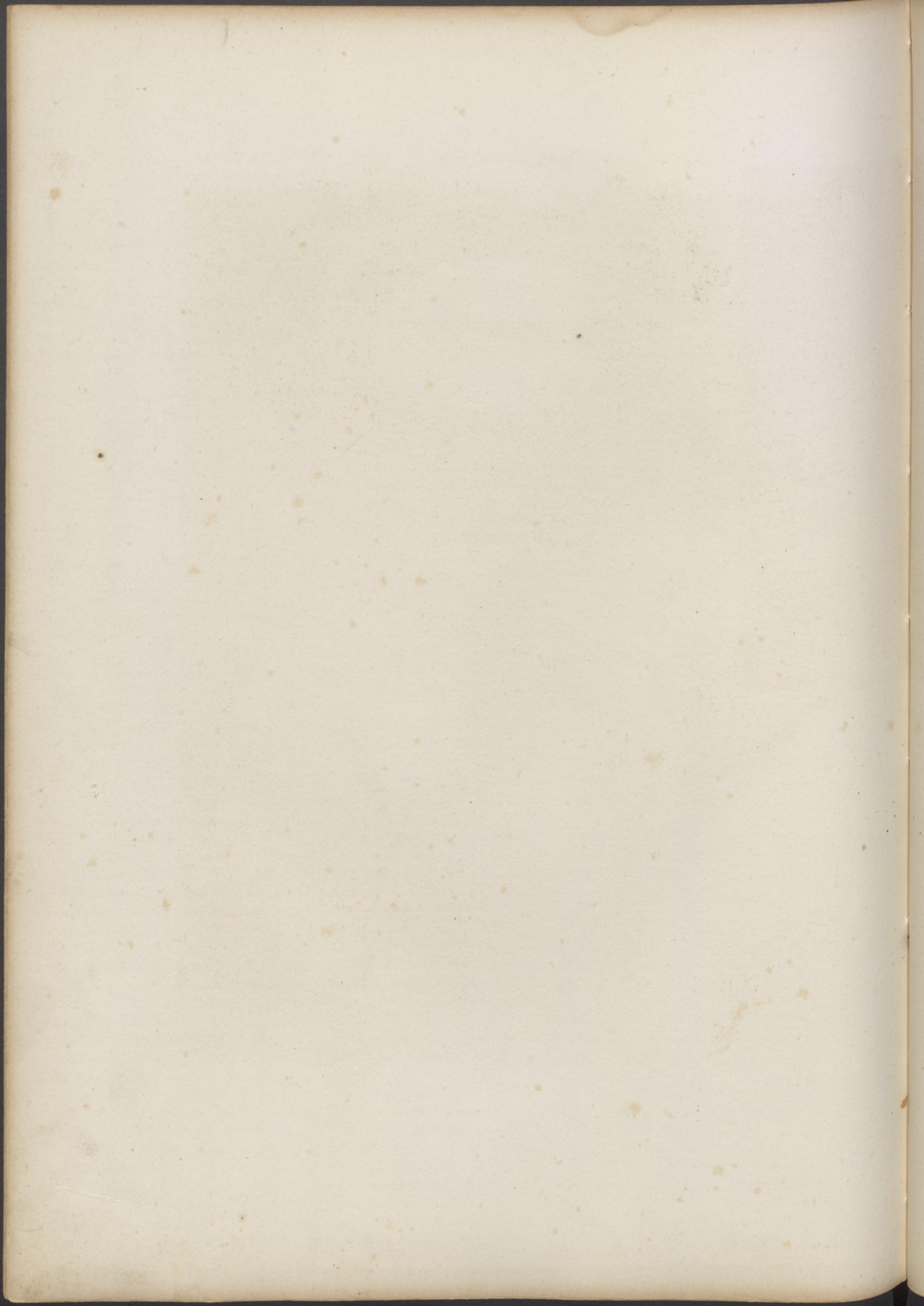
Ce tableau aussi bien exécuté que bien conçu se trouve à la galerie d'Osborne.





C. TSCHAGGENY, PINXT

C. COUSEN, SCULPT





Le tableau nous donne une excellente idée de l'art allemand, comme peinture de genre. M. Carl John est un peintre très-estimé; il se préserve assez des exagérations dans lesquelles ses compatriotes se laissent trop facilement entraîner.

Les écoles spéciales, en général, s'adonnent à un côté caractéristique auquel elles sacrifient tout le reste. Ainsi le coloris était le fort de l'école vénitienne, le dessin le fort de l'école romaine, mais l'école allemande moderne ne recherche ni la forme ni la couleur; ce à quoi elle tient avant tout et ce qu'elle cherche à mettre en tout, c'est l'expression élevée qu'on trouve chez les anciens maîtres figuristes; cette préoccupation trop constante la conduit au pastiche.

Tout le monde admettra qu'un sujet comme les *Deux sœurs* peut être traité avec une expression différente par plusieurs peintres; il n'y a pas dans cette composition de sentiment déterminé d'avance. En Allemagne, la force de l'impulsion est telle, que ce qui nous frappe dans le tableau de M. John, c'est l'expression raphaëlesque, but exclusif de cette école. Ces têtes des deux sœurs rappellent directement la Fornarina et autres portraits du grand maître.

Cette affectation n'est pourtant pas toujours logique: le ciel de l'Allemagne n'est pas celui de l'Italie et les blonds modèles que les peintres trouvent à Berlin, à Dresde ou à Leipzig ne sont pas semblables aux têtes brunes qui ont posé devant Titien et le Corrège.

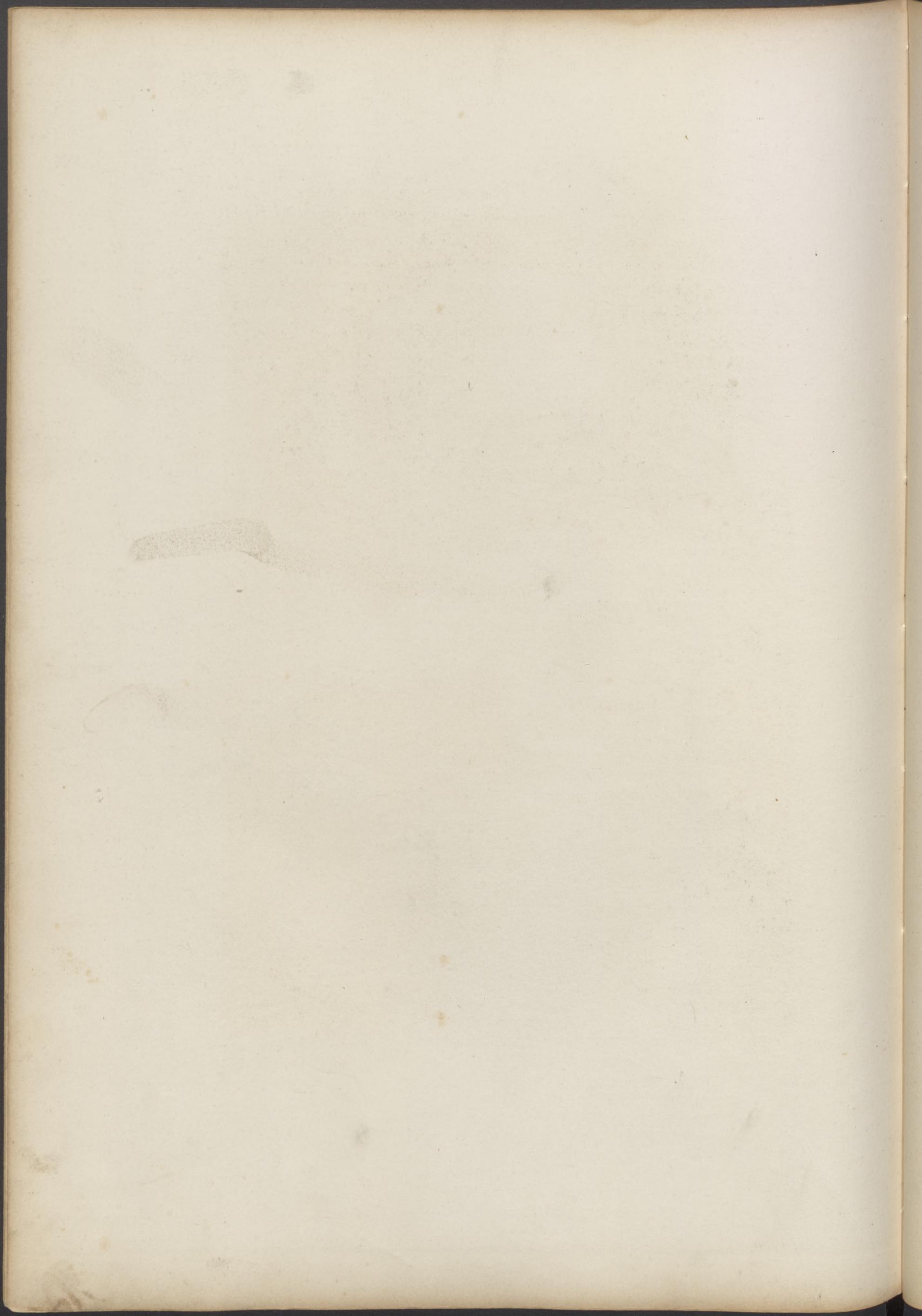
Il n'en a pas toujours été ainsi, et, de 1810 à 1830, Carstens, Schadow, Schnow et bien d'autres

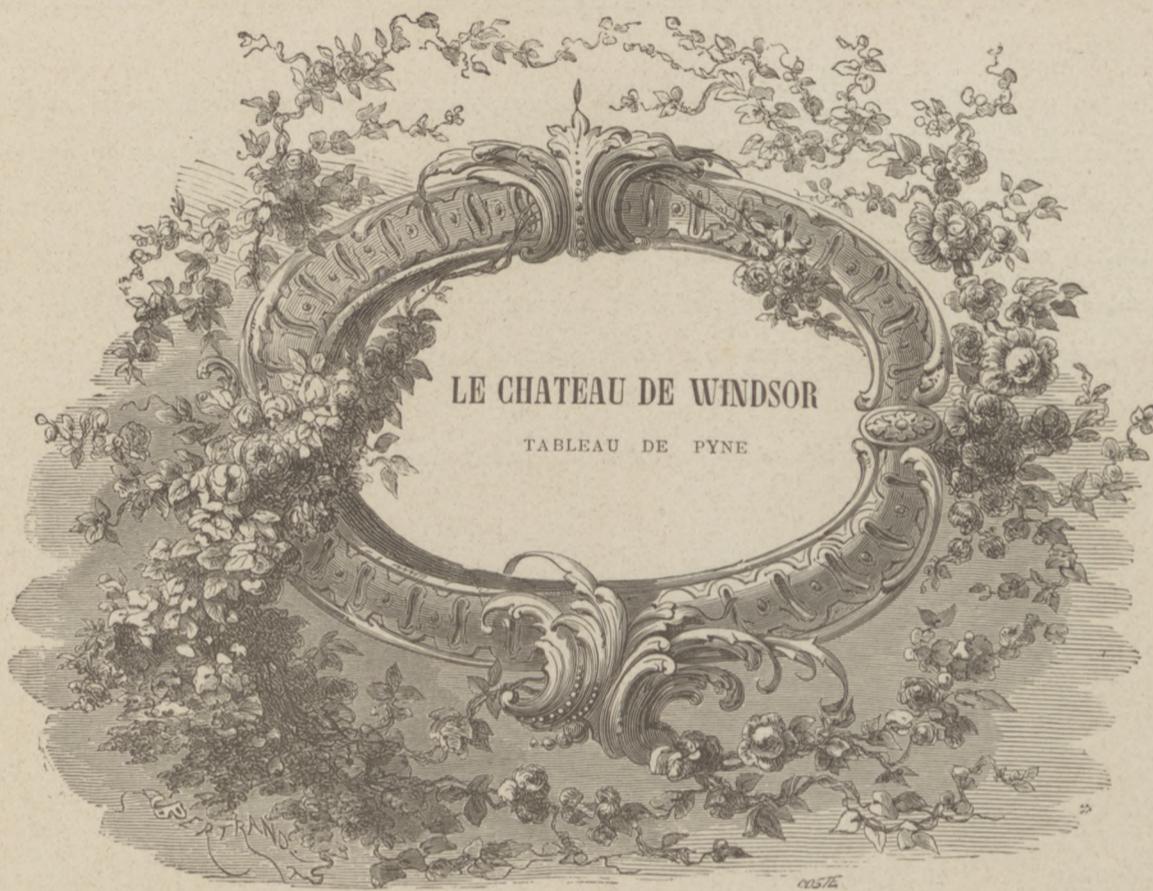
avaient tracé une bonne voie, et leurs œuvres sont restées comme une preuve de l'excellence de leur manière. La période qui suit 1830 présente un autre caractère. Thornwaldsen et Everbeck arrivant de Rome rapportèrent des principes qui furent suivis avec succès. Mais il se passa un fait étrange; le public se montra fatigué de la peinture sérieuse et se mit à rechercher les œuvres d'art facile. Aujourd'hui l'époque actuelle est engouée de Raphaël, et c'est à cette manière de voir que l'Allemagne doit tant de madones, qu'on dirait toutes copiées sur le même type.

Cette critique générale des tendances allemandes n'a rien de particulier au savant artiste dont nous reproduisons l'œuvre ici. Au contraire, M. John est un de ceux qui cèdent le moins à l'entraînement général, comme nous l'avons déclaré en tête de cette notice, et le tableau les *Deux sœurs* possède de nombreuses et solides qualités.









MONSIEUR Pyne est ce qu'on appelle un peintre à effets. Doué d'une remarquable habileté de main, il possède en outre au plus haut point l'art de disposer le clair et les ombres et, sous ce rapport, Turner, que les Anglais regardent comme leur meilleur coloriste, ne lui est pas supérieur.

Turner fut certainement un homme d'un grand talent; mais, pour l'apprécier, il ne faut pas s'en rapporter tout à fait à la critique anglaise. A l'entendre, il n'aurait jamais existé un talent comparable à celui de Turner, et toutes les écoles anciennes et modernes devraient baisser pavillon devant lui. Nous n'avons pas en France les mêmes motifs d'enthousiasme et, dégagés de tout intérêt dans la question, nous rendons pleine justice au talent de cet habile artiste, en ajoutant qu'il a été souvent égalé et même surpassé en Flandre, en Italie et en France. En Angleterre même, M. Pyne et d'autres peintres vraiment remarquables de cette école ont produit des toiles dont Turner n'aurait certes pas à rougir; il ne faut pas confondre le génie et le talent.

De toutes les perspectives de Windsor, il n'en est pas de plus belle que celle prise des bords de la Tamise et d'Eton. Cela dépend un peu de la présence des deux monuments qui se trouvent en regard de chaque côté de la rivière, le château sur la droite et le collège d'Eton sur la gauche.

Beaucoup de peintres anglais ont été séduits par la beauté du site et l'heureuse disposition du

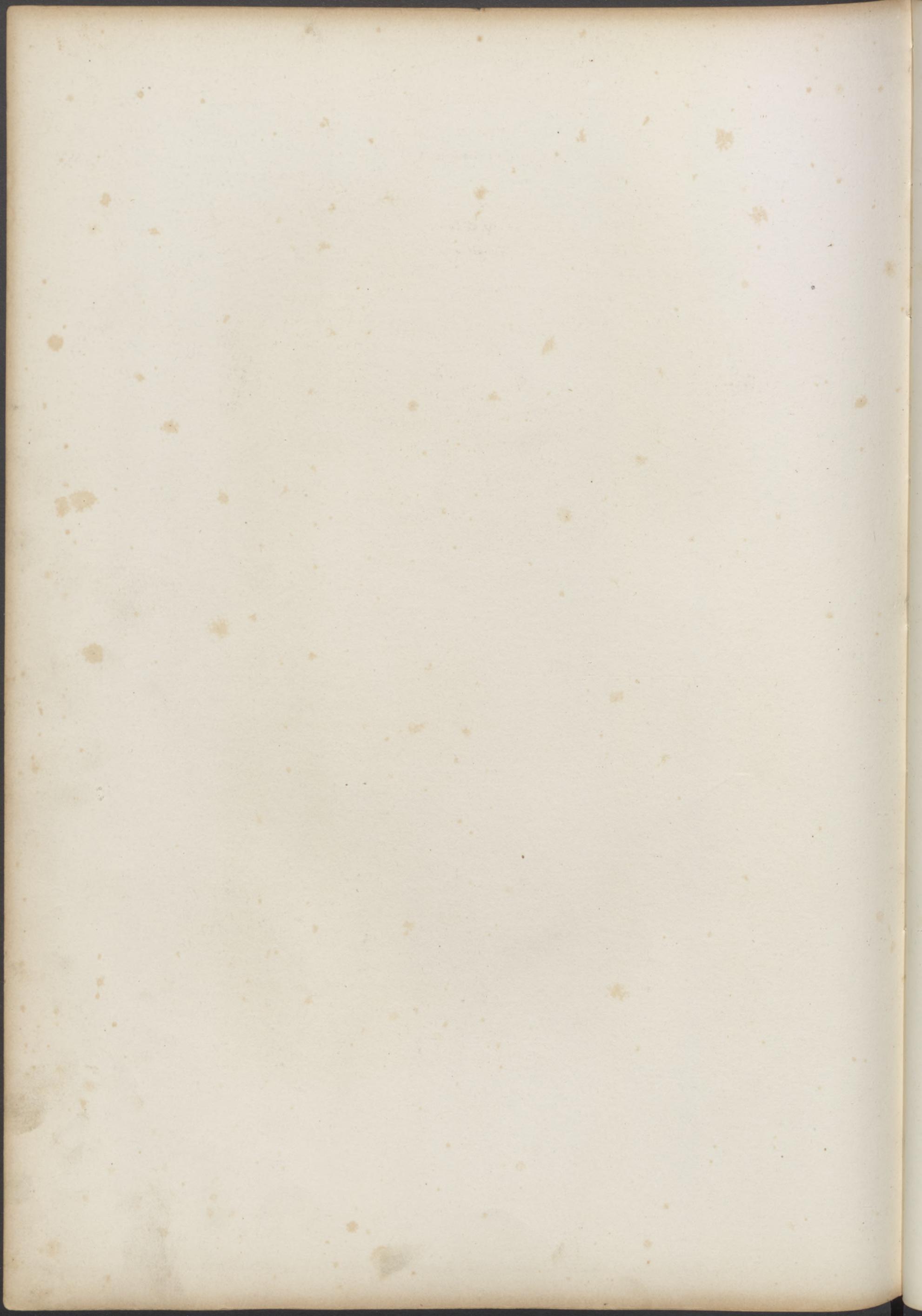
paysage; aussi dans toutes les expositions d'Angleterre rencontre-t-on toujours de nombreuses vues de cette vallée.

Le tableau de M. Pyne est pris du chemin de halage, dans les prairies d'Eton, au-dessus du pont; ce pont est admirablement choisi pour découvrir la plus grande étendue possible de ce paysage enchanteur. Le château, la ville qui s'étend à ses pieds, le pont et les groupes d'arbres sont admirablement éclairés. Ils se font valoir mutuellement et les arbres du premier plan ajoutent un grand charme à l'ensemble du paysage, qui, sans eux, paraîtrait un peu plat. Un coloriste comme M. Pyne n'aurait jamais choisi cet endroit pour peindre un lever de soleil, si ces beaux bouquets d'arbres n'eussent dû se trouver au milieu du tableau.

L'œuvre de M. Pyne est, à tous les points de vue, une toile des plus remarquables.









ADAME Marie Weigmann occupe un haut rang dans une des écoles les plus célèbres d'Allemagne, celle de Dusseldorf qui, depuis un demi-siècle, a inscrit dans ses fastes les noms de Cornélius Schadow, John Bédemann, Lessing, et tant d'autres bien connus des amateurs. Les maîtres qui en sont sortis ont porté la gloire de cette académie dans presque toutes les parties de la Confédération germanique.

Madame Weigmann est la femme d'un remarquable professeur d'architecture à cette même académie de Dusseldorf; elle excelle dans les portraits d'enfants et dans les tableaux de genre tel que celui des *Deux Grand'Mères*, qui est un des plus remarquables.

Devant la porte d'une maison entourée d'un bois épais est assise une vieille femme escortée de ses petits enfants à qui elle paraît être occupée à lire une histoire dans un livre posé sur ses genoux. La famille, l'habitation, tout, autour d'eux, respire l'aisance.

Une vieille bohémienne s'approche de cette heureuse réunion; elle aussi est grand'mère et elle tient par la main ses petits enfants, dont les yeux et les cheveux d'un noir d'ébène indiquent suffisamment la race.

Les petites bohémiennes ont étendu un tapis devant l'habitation prospère et au son du tambourin se livrent à leurs exercices habituels. Leur vieille mère, à la taille élevée et aux formes robustes, s'est

assise sur une pierre et jette un dur regard sur ces favoris de la fortune. Mais qui sait si elle ne porte pas autant d'amour à ses deux jolies filles que la riche grand'mère aux enfants de son fils ?

La vieille grand'mère a interrompu sa lecture et, les lunettes sur le nez, fait à son jeune troupeau une critique sévère des mœurs et du genre de vie des malheureuses bohémiennes. Son air reflète tous ses sentiments ; on devine les paroles qui sortent de sa bouche.

La physionomie des enfants n'est pas moins vraie. Sur la figure des uns on voit l'étonnement, la surprise et presque l'effroi. Les autres exécutent leur danse avec un air de contentement qui tient à l'habitude et n'ont pas l'air de penser à leur position infime et dégradée.

Ce tableau est une production d'un grand mérite comme conception et comme exécution ; le coloris est également d'une grande richesse.

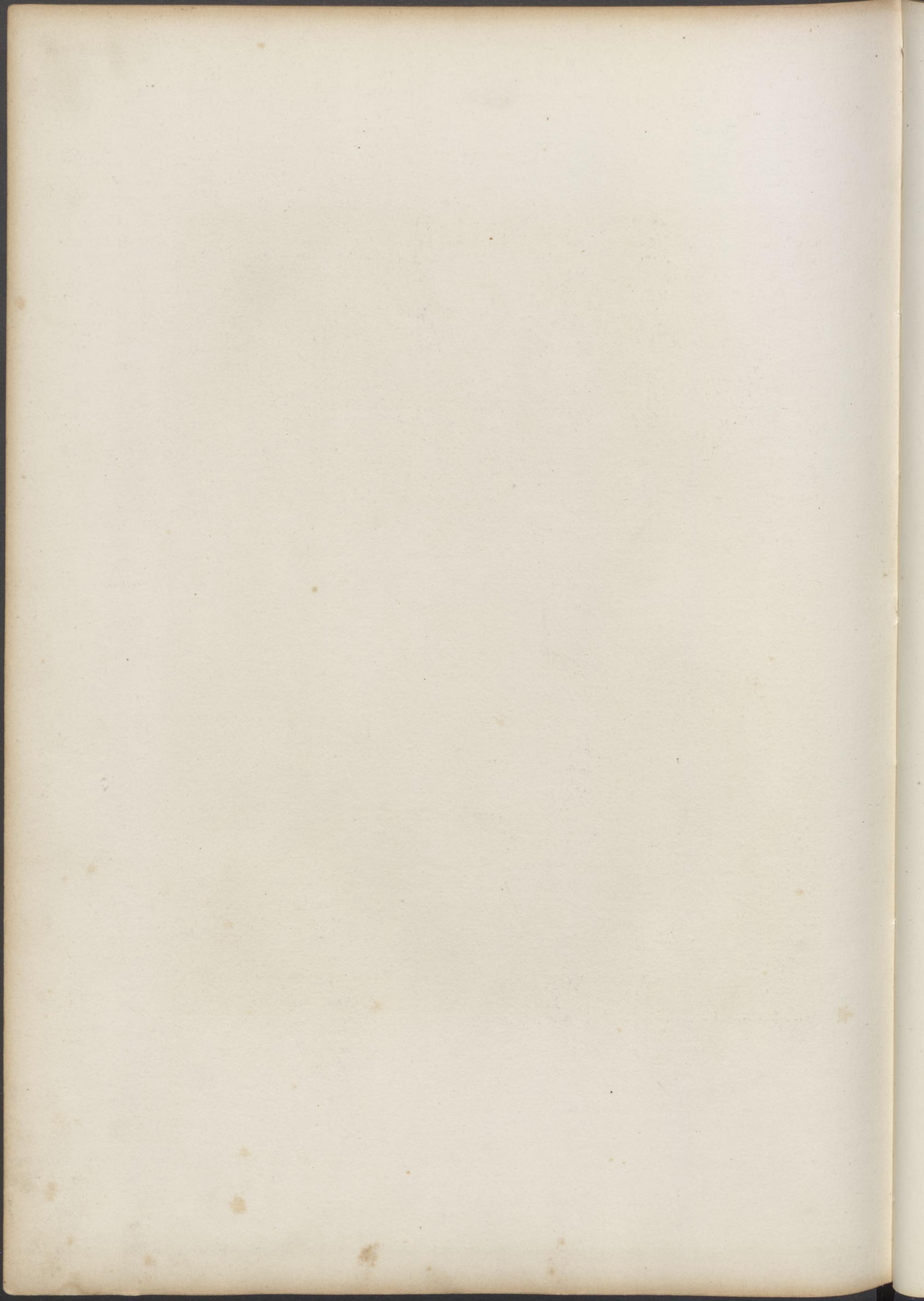
Il appartient à *la galerie* d'Osborne.

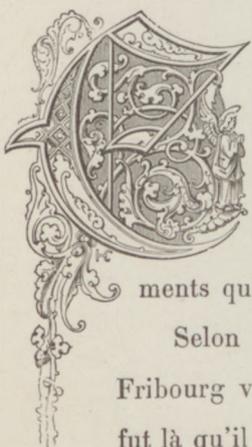




MARIE WEIGMANN, PINX'T

C. H. JEENS, SCULPT





Le célèbre peintre naquit en 1600, au château de Chamagne, en Lorraine.

Plusieurs de ses biographes racontent qu'il fut mis en apprentissage chez un pâtissier et donnent sur son enfance des détails peu probables. Nous préférons nous en rapporter à l'historien Baldinucci qui était en relations suivies avec Joseph Gelée, neveu de Claude, de qui il dit avoir recueilli les renseignements qu'il rapporte.

Selon Baldinucci, Claude fut le troisième de cinq enfants. Orphelin à douze ans, il alla à Fribourg vivre auprès d'un de ses frères qui exerçait la profession de graveur sur bois, et ce fut là qu'il prit le goût du dessin.

Empêché par ses modestes ressources de se livrer à l'art qu'il devait un jour porter à un si haut degré de perfection, il fut peut-être resté pendant toute sa vie un médiocre graveur, si un de ses parents n'eût pressenti sa grandeur future. Ce parent, qui faisait le commerce des dentelles et que sa profession conduisait souvent à Rome, l'emmena avec lui dans un de ses voyages et lui donna quelques secours au moyen desquels il put poursuivre ses études avec ardeur.

Forcé par la guerre de se retirer à Naples, il y étudia l'architecture et la perspective, mais aussitôt qu'il le put, il revint à Rome où il entra dans l'atelier d'Agosto Tassé et où il demeura jusqu'en 1625, époque à laquelle il revint dans sa ville natale.

Il resta à Nancy une année qu'il employa à peindre l'église des Carmélites par ordre du duc de

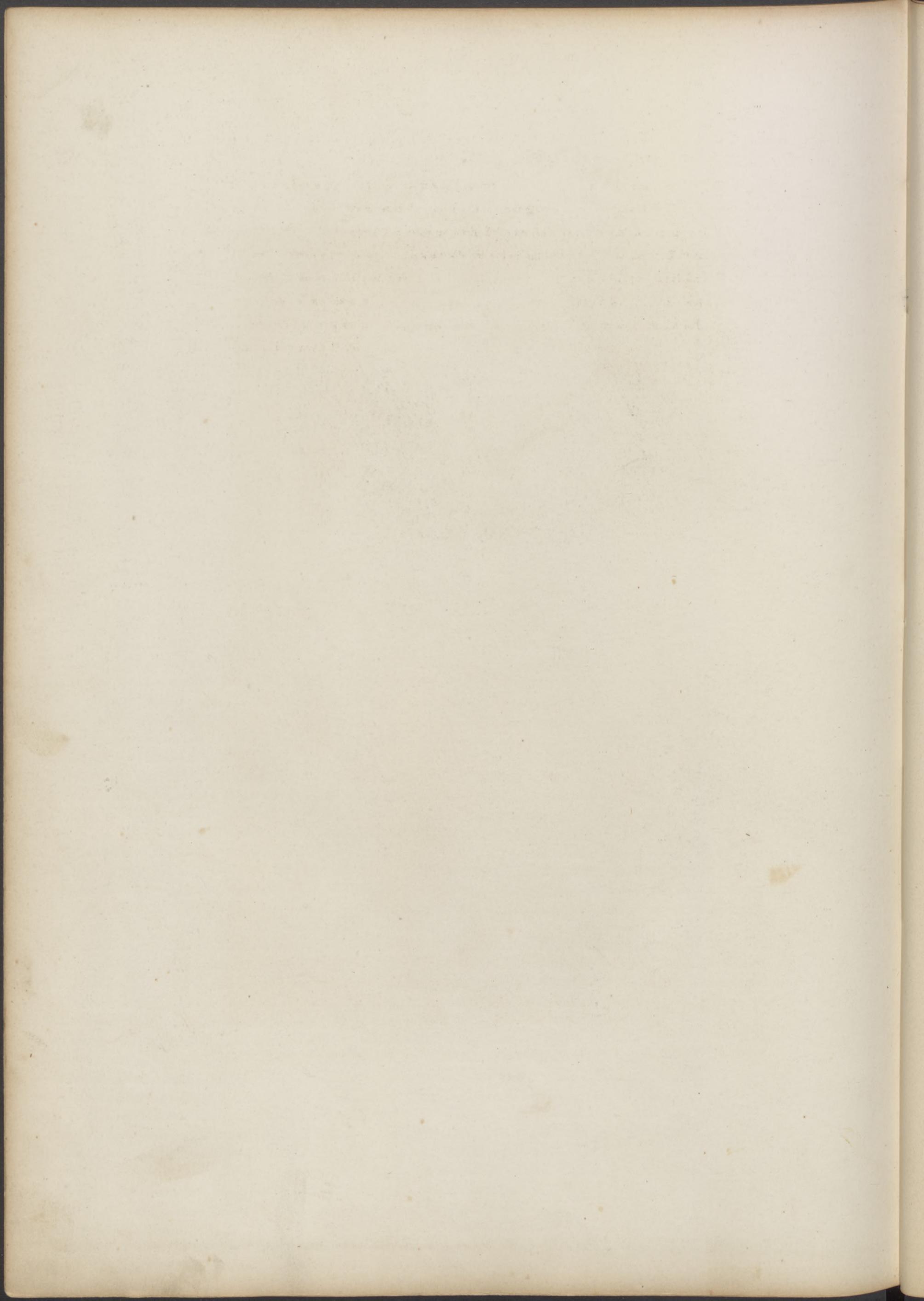
Lorraine, mais ses goûts et ses habitudes le rappelaient en Italie, et il retourna se fixer définitivement à Rome. Le cardinal Bentivoglio, son protecteur constant, le présenta au pape Urbain VIII, et en peu de temps il acquit une immense célébrité. Ses tableaux étaient tellement recherchés qu'on en fit de nombreuses copies qu'on vendait comme des originaux. Claude l'apprit, et voulant empêcher cette fraude nuisible à sa réputation, il fit des dessins de tous ses tableaux et écrivit au bas le nom des acquéreurs, avec le prix de l'achat.

Doué d'une mémoire prodigieuse, Claude Lorrain peignait presque toujours de souvenir avec une grande vérité. Il n'aimait pas à travailler hors de son atelier, et passait des jours entiers à contempler dans la campagne les effets de lumière qu'il voulait reproduire. Il peignait lentement, mais il était très-laborieux, ce qui rend son œuvre assez considérable. Il exécuta aussi quelques eaux fortes très-recherchées des amateurs.

Les tableaux de Claude ont été gravés avec grand succès par Woollet. Les dessins des ses œuvres appelés « *Liber Veritatis* » sont dans la possession du duc de Devonshire.









A description de Venise, par le grand Byron, a attiré dans cette ville plus d'Anglais que les trésors artistiques qu'elle possède. Les magnifiques portraits que le célèbre poète en a tracés dans ses vers ont donné le désir de visiter cette reine de l'Adriatique à des milliers de ses compatriotes, peu susceptibles d'admirer les chefs-d'œuvre d'architecture et de peinture qu'elle renferme, et qui ont accompli ce voyage comme un pieux hommage rendu à la gloire d'un des plus beaux génies qu'ait produits leur nation.

Ce n'est cependant pas ce motif qui a amené Turner dans ce pays magique; les nobles palais, les sites enchanteurs, un ciel magnifique, ont suffi pour attirer invinciblement ce grand peintre, et c'est à son séjour dans la ville des doges que nous devons une de ses plus remarquables productions.

Copiste peu fidèle, au point de vue architectural, dans les nombreuses toiles qu'il a consacrées à la reproduction des principaux points de vue de Venise, Turner a suppléé à l'exactitude par l'imagination.

*Le Pont des Soupîrs* est un de ses meilleurs tableaux; les effets de lumière qu'il y a prodigués frappent les yeux au point de faire oublier la fantaisie, et l'on peut dire qu'il a fait un magnifique tableau avec des matériaux que peu de peintres eussent osé ou pu aborder.

Cette toile fut exposée en 1840, avec cet extrait du poème de lord Byron :

« J'étais à Venise, sur le Pont des Soupîrs; d'un côté un palais, de l'autre une prison.

» Le Pont des Soupirs, que les Italiens appellent *Ponte de Sospiri*, joint le palais ducal à la prison  
» publique. »

Si la tradition a pu exagérer ou multiplier les scènes d'horreur dont ces murs ont été le théâtre, il n'en est pas moins avéré que les dénoûments sanglants dont ils furent les témoins ont été assez fréquents pour que le spectateur qui les regarde frémissé involontairement à leur aspect.

Comment des dehors si splendides ont-ils pu voiler tant de misères et de souffrances?

A combien de criminels et même d'innocents ce pont sinistre n'a-t-il pas servi de trajet suprême ? heureux quand il ne les conduisait que sous ces plombs meurtriers de Saint-Marc, dont l'été faisait des fournaises, ou dans ces noirs cachots, les *Pozzi*, situés à deux étages au-dessous du sol.

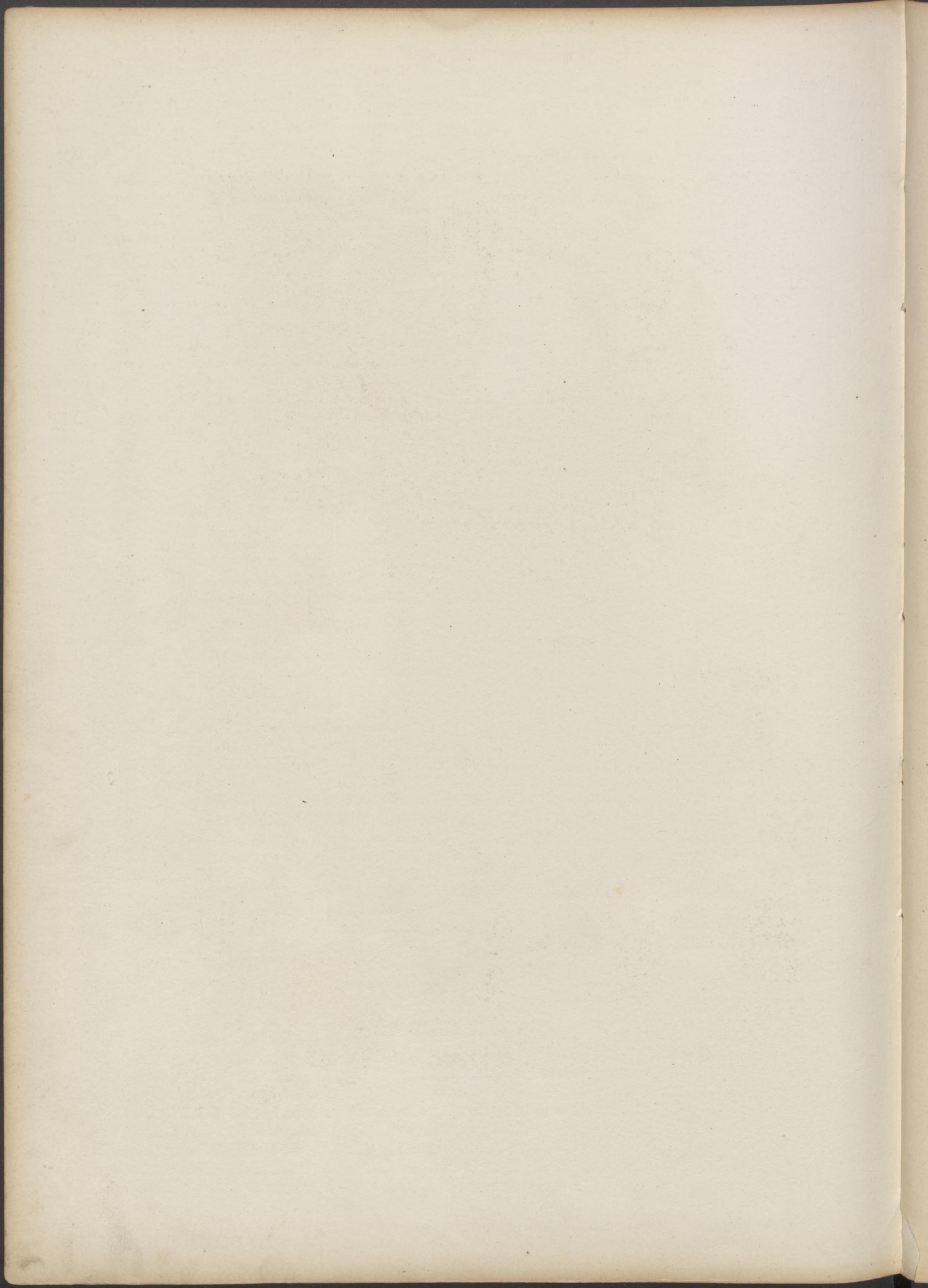
Certes, il y avait là de quoi tenter un talent comme celui de Turner.





J. M. W. TURNER, R. A. PINXT.

J. C. ARMYTAGE, SCULPT.





ERMINONS cette nouvelle publication par un joli groupe de M. Spence, à qui nous avons déjà emprunté le Moïse sauvé des eaux.

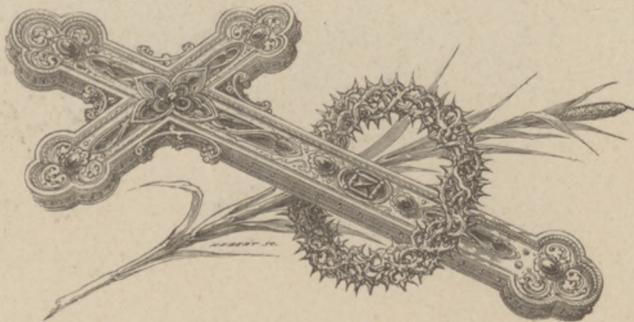
Le groupe *Les paroles de l'ange* est inspiré par une touchante croyance irlandaise ; lorsqu'on voit sourire un enfant qui dort, on dit qu'il cause avec les anges. M. Samuel Lover s'est emparé de cette naïve superstition et l'a traduite en quelques pages remplies de poésie, dont nous extrayons les lignes suivantes :

« Un enfant dormait, la mère pleurait agenouillée à côté de son berceau, car son mari voyageait au loin sur la mer, la saison était mauvaise et de perpétuelles tempêtes inquiétaient les parents des marins.

« La pauvre femme s'écriait : Revenez, mon époux chéri, revenez et ne me quittez plus. Pendant qu'elle priait, l'enfant se mit à sourire et la mère se redressa consolée en s'écriant : Ah ! béni soit ce signe ! Cher enfant, pendant que tu parles avec les anges, dis-leur la douleur de ta mère et engage tes saints protecteurs à veiller sur les jours de ton père. »

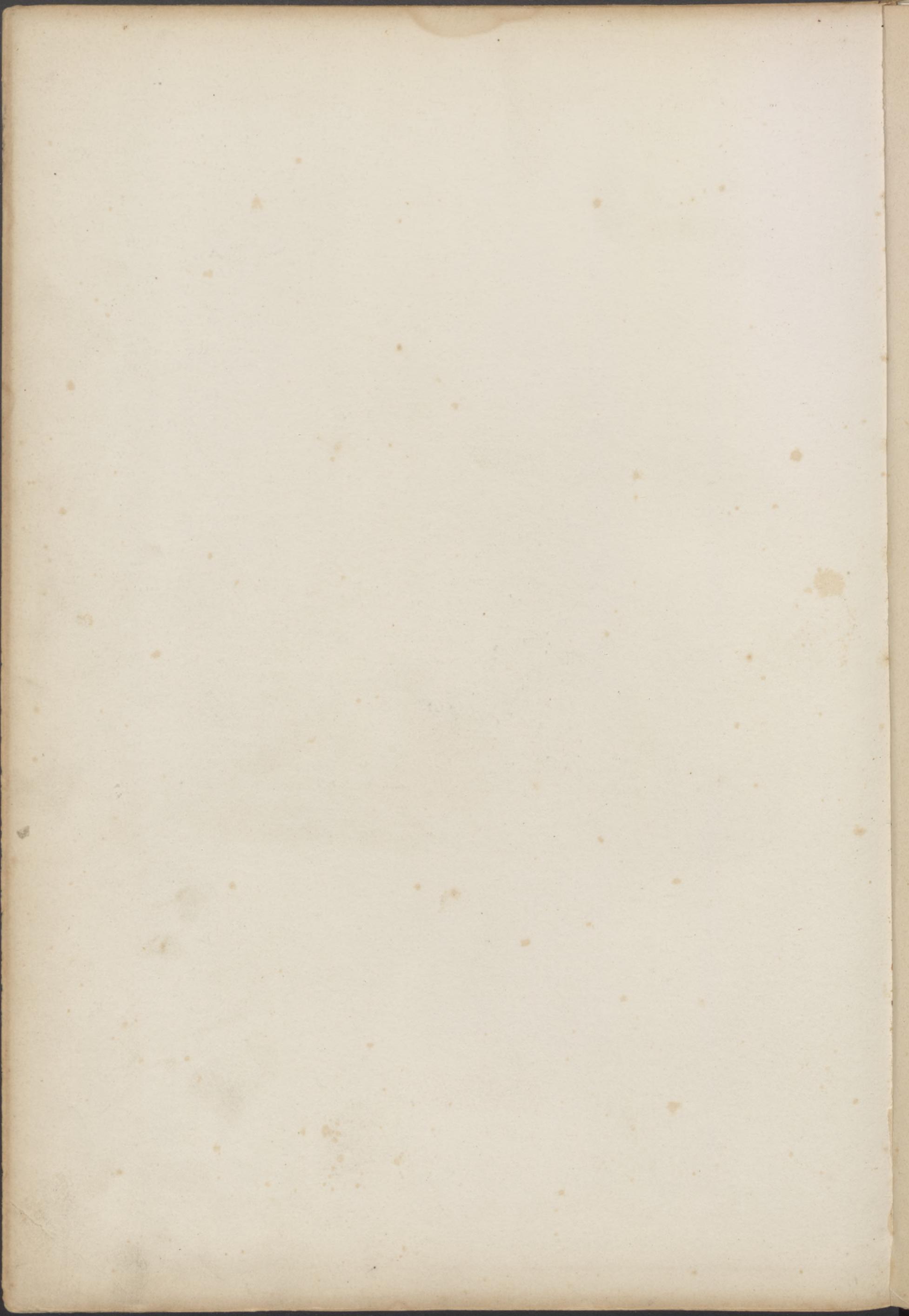
La composition du groupe rend littéralement ce sujet avec la dignité qu'exige l'art de la sculpture. Un peintre, en peignant ce motif, aurait probablement placé la scène dans une cabane irlandaise, mais la sculpture doit négliger certains détails et se renfermer exclusivement dans les limites de son art. Cependant il ne fallait pas détruire le côté romanesque du sujet, et M. Spence l'a parfaitement compris. L'ange, à

genoux et les ailes encore déployées, entoure l'enfant de ses bras, sans le toucher; il semble craindre de réveiller le petit dormeur. La pose de l'enfant est tout à fait naturelle, et toutes les parties de ce beau groupe sont traitées avec un art remarquable. Il règne dans l'ensemble de l'œuvre un profond sentiment poétique qui intéresse, en même temps que la beauté de l'exécution séduit.



K. 1980/55





# TABLE

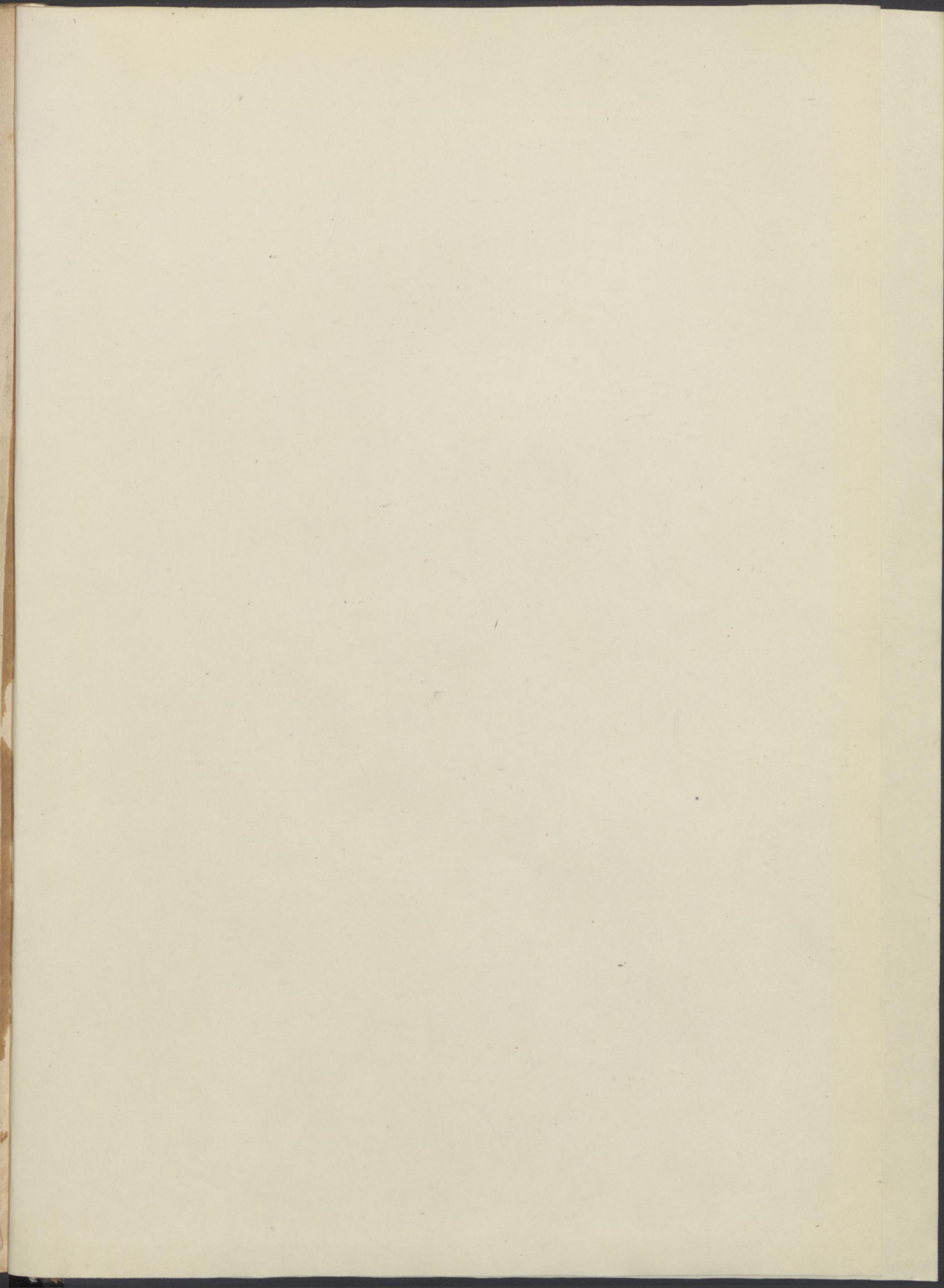
UNE VISION (Bas-relief monumental) . . . . .	Par M.-J. Edwards.
LE REPOS SUR LA COLLINE. . . . .	— F.-R. Pickersgill.
TRAVERSANT LE RUISSEAU . . . . .	— Mulready.
LE BAIN DE PIED. . . . .	— Antoine Plassan.
LE REPOS. . . . .	— J. Linnell.
LES AMIS. . . . .	— Sir E. Landseer.
LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. . . . .	— N.-J. Crowley.
LA VILLE DE PÉTRA. . . . .	— Bartlett.
LA MADONE AU LIVRE. . . . .	— Raphaël.
LA SOURCE. . . . .	— Zuccherelli.
LADY CONSTANCE. . . . .	— F. Winterhalter.
MOÏSE SAUVÉ DES EAUX (Groupe) . . . . .	— E. Spence.
LA FERME. . . . .	— S. Cooper.
LES BERGERS D'ARCADIE. . . . .	— Nicolas Poussin.
LES BALEINIERS. . . . .	— J.-M.-W. Turner.
LE CHÉRI DE LA COMMUNE. . . . .	— Horsley.
LA BAIE DE NAPLES. . . . .	— Callow.
LE VÉTÉRINAIRE. . . . .	— Tscheggeny.
LES DEUX SŒURS. . . . .	— Carl John.
LE CHATEAU DE WINDSOR. . . . .	— Pyne.
LES DEUX GRAND'MÈRES. . . . .	— M <sup>me</sup> M. Weigmann.
LE CALME DU SOIR. . . . .	— Claude Lorrain.
VENISE. — LE PONT DES SOUPIRS. . . . .	— J.-M. Turner.
LES PAROLES DE L'ANGE (Groupe) . . . . .	— B.-E. Spence.



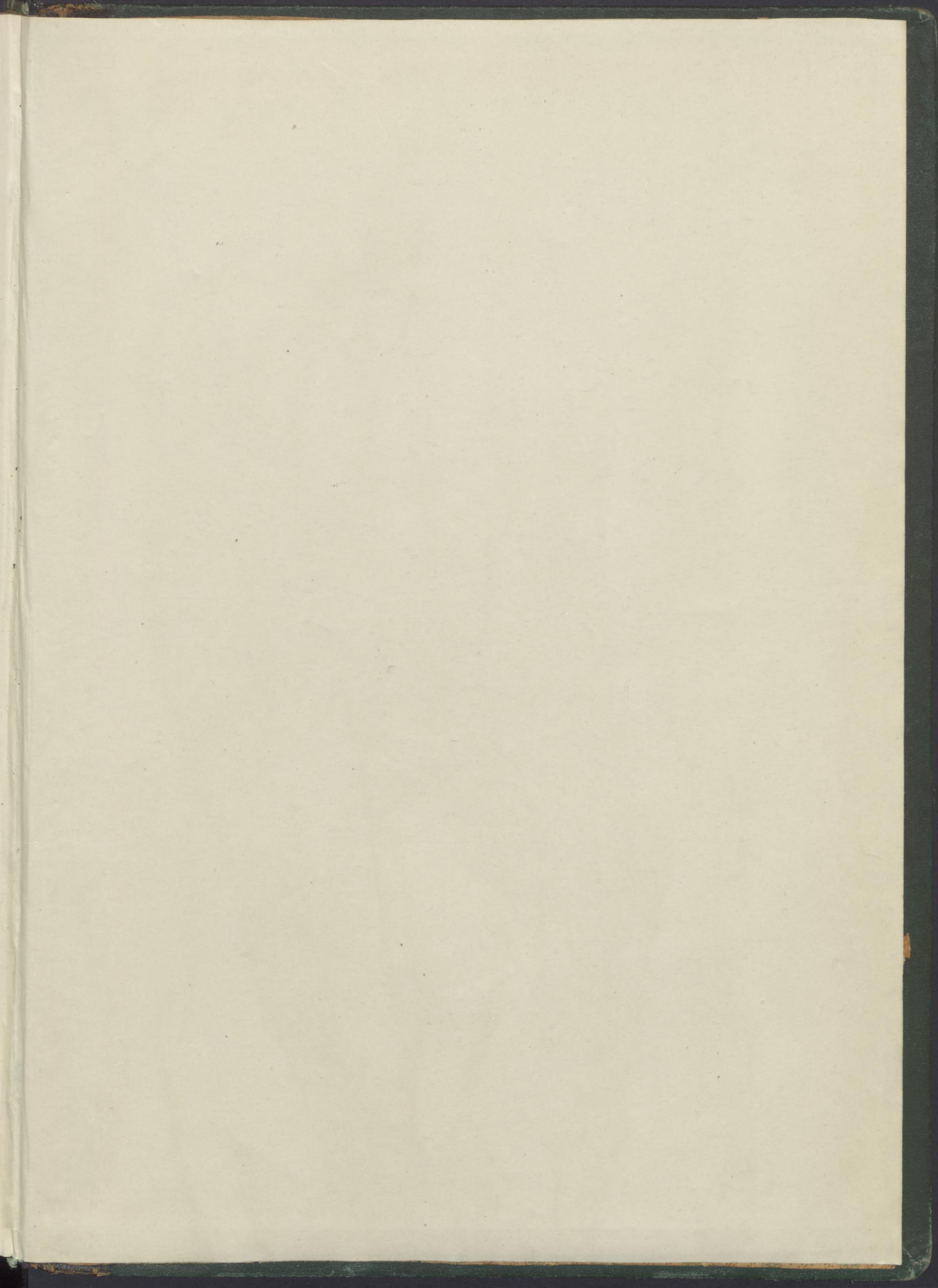
Biblioteka Główna UMK

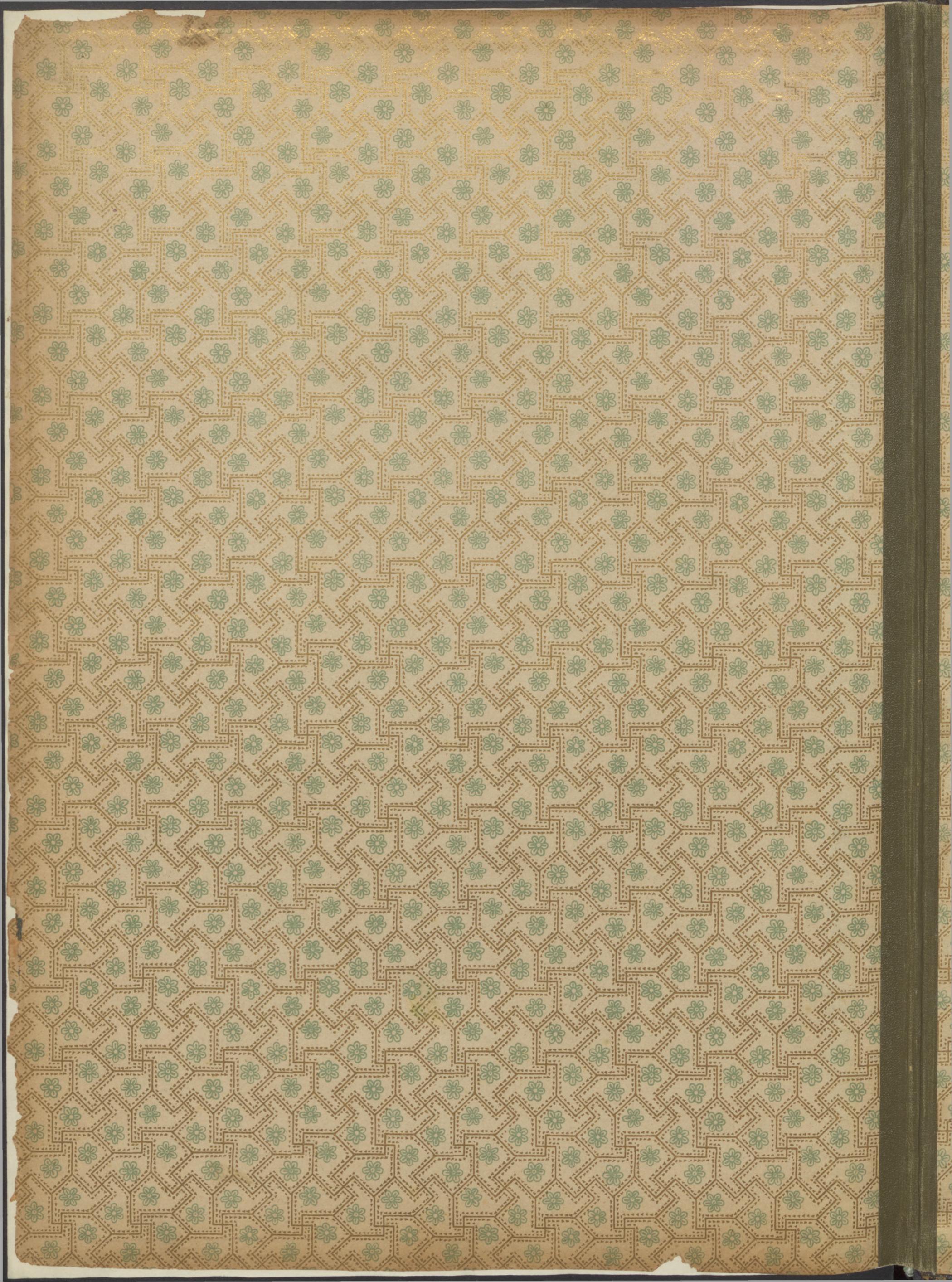


300042477397









99413

